

المسرح المصرى

فى القرن التاسع عشر

(١٧٩٩-١٨٨٢)

تأليف: فيليب سادجروف

ترجمة: عمرو زكريا عبدالله

تقديم: أحمد شمس الدين الحجاجى

1449

المسرح المصرى

فى القرن التاسع عشر

(١٧٩٩ - ١٨٨٢)

المركز القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1449
- المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر (١٧٩٩ - ١٨٨٢)
- فيليب سادجروف
- عمرو زكريا عبد الله
- أحمد شمس الدين الحجاجى
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :

The Egyptian Theatre In The Nineteenth Century (1799-1882)

By : P. C. Sadgrove

First Published in England, 1996 by Ithaca Press, an imprint of Garnet Publishing Ltd, UK. This Edition is Published by arrangement with Garnet Publishing Ltd.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

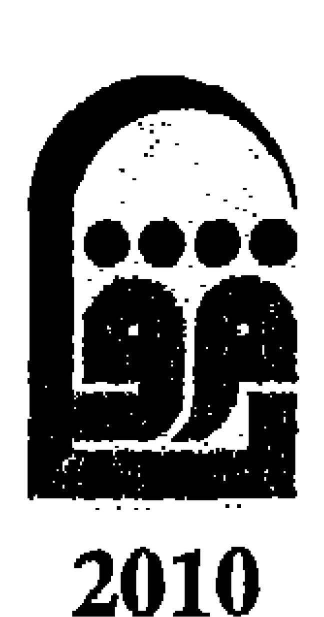
e.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

المسرح المصرى

فى القرن التاسع عشر

(١٧٩٩-١٨٨٢)

تأليف : فيليب سادجروف
ترجمة : عمرو زكريا عبد الله
تقديم : أحمد شمس الدين الحجاجى



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

سادجروف ، فيليب
المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر (١٧٩٩-١٨٨٢) / تأليف: فيليب سادجروف؛ ترجمة: عمرو زكريا عبد الله؛ تقديم: أحمد شمس الدين الحجاجى.
ط ١ . - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٢٩٦ ص ، ٢٤ سم
١ - المسرح - مصر،
(أ) عبد الله ، عمرو زكريا (مترجم) .
(ب) الحجاجى ، أحمد شمس الدين (مقدم) .
(جـ) العنوان ٧٩٢,٠٩٦٢

رقم الإيداع: ٧٦٦١ / ٢٠١٠
الترقيم الدولى: I.S.B.N. 978-977-704-015-0
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تقديم

بقلم/ أ.د. أحمد شمس الدين الحجاجى

هذا الكتاب "المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر ١٧٩٩- ١٨٨٢" تأليف فيليب سادجروف، نُشِر عام ١٩٩٦، واحد من سلسلة الكتب التى أرَّخت للمسرح العربى فى بداياته. بدأت هذه السلسلة بكتاب "المسرحية فى الأدب العربى الحديث ١٨٤٧- ١٩١٤" للمرحوم طيب الذكر الدكتور محمد يوسف نجم[1]. كان هذا الكتاب ولا يزال رائدا لكل الدراسات التى قامت بالتأريخ للمسرح العربى، إذ فتح نافذة كبرى لعالم مغلق، وقد كان هذا العمل مختلفا عما قام به الدكتور محمود حامد شوكت فى أطروحته عن " المسرحية فى شعر شوقى" وكانت هذه أول أطروحة عن المسرح تقدم فى جامعة القاهرة سنة ١٩٤٦، وقد طبعت فى كتاب سنة ١٩٤٧، إلا أن اختلافًا كبيراً بين هذه الأطروحة وأطروحة محمد يوسف نجم، إذ إنها كانت دراسة مقارنة فى فنية المسرحية، وهى بذلك تختلف كثيرا عن دراسة محمد يوسف نجم، فهى أول أطروحة تدرس تاريخ المسرح العربى لنيل درجة الدكتوراه فى جامعة القاهرة سنة ١٩٥٥، وطبع فى كتاب سنة ١٩٥٦ . كان هذا الكتاب ولا يزال رائدا للدراسات التى قامت بالتأريخ للمسرح العربى.

لقد أُرْهِق محمد يوسف نجم للحصول على معلومات تكشف تاريخ المسرح، فتابع معظم الصحف والمجلات التى ظهرت فى تلك الفترة وتابع سجلات دار الأوبرا المصرية ومعظم الكتب التى كتبها الرحالة الأجانب عن مصر وعن المسرح العربى متابعة جادة. ربما يكون قد سقط منه خبر فى صحيفة أو كتاب، ولكنه قام بعمله بدقة وإتقان. وبعد أن أرَّخ للحركة المسرحية فى هذه الفترة قسَّم الكتاب إلى قسمين:

القسم الأول تتبع فيه طلائع المسرح الأوروبى الحديث وأول إشارة إلى وجود مسرح فنى فى عهد الحملة الفرنسية على مصر، وتابع بعد ذلك اهتمام الغربيين المقيمين فى مصر بتمثيل بعض المسرحيات بلغاتهم، وأرخ بعد ذلك للمسرح العربى فى سوريا ولبنان، وانتقل بعدها إلى التأريخ للمسرح المصرى، وكانت آخر فرقة تحدث عنها هى فرقة جورج أبيض سنة ١٩١٢، وتكلم بعدها عن الفرق الصغيرة ومسرح الهواة.

وفى **القسم الثانى** قدم ثبتا وملخصا عن المسرحيات المترجمة عن الفرنسية والإنجليزية والمسرحيات المعربة والممصرة والمؤلفة. ولم يتوقف عند هذا الحد وإنما قام بعمل خطير فنشر معظم هذه النصوص نشرة علمية دقيقة أفاد منها الباحثون، إذ سجلت أطروحات كثيرة للماجستير والدكتوراه تدرس هذه النصوص بالإضافة إلى دراسات حرة لباحثين جادين. فهذا الكتاب يعد الكشاف الرائد لكل المهتمين بالمسرح ليعرفهم طريق المسرح الوعر فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فهو الكتاب العمدة الذى لا يمكن الاستغناء عنه لكل دارسى المسرح الحديث.

ولقد أفادنى هذا الكتاب شخصيًا، إذ أخذت فى عام ١٩٦٠ أسير فى درب موازٍ لدرب يوسف نجم متصورا أن أكمل مسيرته فى محاولة دراسة تأريخ النقد المسرحى وتطوره فى مصر، وأدركت كم هو شاق البحث فيه، فقد فتحتُ أبوابا لم يكن هناك سبيل إلى قفلها. لقد كانت المصطلحات الخاصة بالمسرح حديثة وكان معظم المتحدثين عن المسرح أدباء، وكان المصطلح المسرحى غريبا عليهم. كانوا ينحتون لغة تقربهم من لغة المسرح الغربى، فمثلا كانت كلمة conflict تترجم بكلمة "احتكاك العواطف". وفعلا فإنها تعنى ذلك، غير أنهم وضعوا مصطلحا خاصا بها وهو "الصراع". وكان علىَّ محاولة فتح الطريق لمعرفة العلاقة بين المسرح العربى والفرق الأجنبية والفائدة التى تعود على المسرح من زيارتها والدور الذى لعبته فى الحياة المسرحية المصرية والفائدة التى استفادها المسرح منها. وكذلك الدور الذى لعبه المبعوثون فى تطوير الحركة المسرحية وعلاقة فنون الفرجة الشعبية بتشكيل المسرح المصرى. وتعددت المشكلات

وكان واضحًا أن هناك مشكلات كثيرة لمن يتعرض لدراسة هذه الفترة ومحاولة تفسيرها، منها: لماذا ظهر المسرح فى القرن التاسع عشر عند العرب ولم يظهر قبل ذلك؟ وما موقف المسلمين من هذا المسرح؟ وما العلاقة بين المسرح والفنون الجديدة التى ظهرت معه فى هذا القرن كالرواية؟ وما دور الفنون الشعبية فى تشكيل المسرح المصرى؟

وقد حاولت جاهدا فى هذا البحث أن أحل بعض هذه المشكلات، وعجزت عن حل بعضها الآخر. وقد كان عنوان البحث ساعة التسجيل "النقد المسرحى فى مصر منذ بدايته حتى مسرح شوقى" وكان علىَّ أن أحدد البداية، فكانت البداية فى الأخبار والمقالات التى نشرت فى صحيفة الأهرام أواخر ديسمبر ١٨٧٦ وأوائل يناير ١٨٧٧، وجعلتُها البداية لتاريخ النقد المسرحى، ولم أهتم بما كُتِب عن مسرحيات غربية لم تترجم، فالبداية الحقيقية للنقد المسرحى العربى المصرى كان مع بداية ظهور المسرح العربى فى مصر فى ديسمبر ١٨٧٦، وجعلت نهاية الفترة سنة ١٩٢٣، إذ إن مسرح شوقى ظهر والحركة المسرحية مزدهرة، فقد بدأت حركة المسرح حياة جديدة سنة ١٩٢٣، إذ إنه عام مهم فى تاريخ المسرح والنقد المسرحى، فقد توفى محمد تيمور سنة ١٩٢٢، وهو رائد الكتابة المسرحية فى هذه الفترة، كذلك توفى فرح أنطون فى هذه السنة، وهو من أهم نقاد هذه المرحلة، وكون يوسف وهبى فرقته المسرحية فى هذه السنة، وأخذ محمد عبد المجيد حلمى ينشر نقده المسرحى فى جريدة كوكب الشرق فى السنة نفسها. وعلى هذا فعام ١٩٢٢ هو نهاية مرحلة وعام ١٩٢٣ هو بداية مرحلة فى النقد المسرحى. قد كان أملى أن تكتمل دراسة المسرح ونقده باستقصاء المرحلة التالية بعد ١٩٢٣، ويقوم الآن الأستاذ عمرو زكريا مترجم هذا الكتاب بكتابة أطروحته عن "النقد المسرحى فى مصر ١٩٢٢- ١٩٣٩" بكلية الآداب جامعة القاهرة. كما أتم الدكتور سامى سليمان دراسته عن "الخطاب النقدى والأيديولوجيا.. دراسة للنقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر ١٩٤٥- ١٩٦٧"، بالإضافة إلى محاولته التعرف على ظهور فن المسرح وفن الرواية فى وقت واحد. فقد قدم دراسات

تَصُبّ فى العمق ولا تتوقف عند السطح، منها "تحولات المفاهيم النقدية البلاغية الوسيطة نتيجة تلقى المسرحية والرواية فى النقد العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر". ودرس التمثل الثقافى وتلقى الأنواع الأدبية الحديثة فى دراستين عن تلقى المسرحية ودراستين عن تلقى الرواية، كما قام بدراسة "تأثير النقد المسرحى الجمالى فى ثلاثينيات القرن العشرين".

وهذا الكتاب المترجم "المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر ١٧٩٩– ١٨٨٢" واحد من الكتب التى ترسمت طريق يوسف نجم فى كتابه فى قسمه الأول. فقد سار على منهج الكتاب ودرس الدراما العربية التقليدية كالقره قوز والمسرحيات الهزلية، كما درس المسرح الأوروبى فى مصر، ثم تناول المسرح السورى فى مصر وتوقف عند عام ١٨٨٢، وكان توقفه هذا بسبب الثورة العرابية التى اعتبرها الضربة الختامية للمسرح، ولم يكن هذا مقنعا، فإنه بعد أن تبين المصريون طبيعة الاستعمار الإنجليزى وهدأت الأمور حتى استمر المسرح فى النمو والتطور.

ويعد مؤلف هذا الكتاب واحدا من المستشرقين الذين تناولوا الأدب العربى. كانت حركة الاستشراق مفيدة فائدة كبرى فى بدايتها. وهذه الكتاب يعد استمرارا لهذه الحركة التى اعتمدت على تقديم صور ثابتة لتاريخ المسرح العربى. وقد جاء هذا الكتاب متأخرا، فلم يقدم جديدا، إذ إنه جاء بعد كتاب قَيِّم متميز، وهو كتاب "المسرحية فى الأدب العربى الحديث" لمحمد يوسف نجم، فقد تابعه فى المرحلة الزمنية للمسرح من بداية ظهور مسرح الحملة الفرنسية حتى ظهور المسرح الشامى.

توقف سادجروف فى البداية عند الحديث عن المسرح الأوروبى وأضاف إلى ما كتبه يوسف نجم بعض الإضافات التى استقاها من الرحالة ومن بحث لى نُشِرَ سنة ١٩٧٦ فى "الجريدة الأمريكية للدراسات العربية" American Journal of Arabic Studies بعنوان "الفرق المسرحية الأوروبية وأصول المسرح المصرى"، ولم يلتفت إلى التطور الذى أضفتُه فى كتاب The Origins Of Arabic Theatre، عام ١٩٨١، وكانت إفادته قليلة، وكان ما كتبه مجرد أخبار تُذْكَر عن هذه الفرق ولم يحاول أن يتبين تأثير هذه

الفرق على المسرح المصرى، فهى لم تكن مجرد فرق تقدم مسرحيات أوروبية تنتهى بتسلية المتفرجين دون أن تترك أثرا، ولكنها كانت معلما للممثلين وللكتاب وللجمهور، ولقد قامت بدور مهم فى خلق متلقى المسرح وخلقت جمهورا كان نواة ارتكز عليها فى نشأته وتطوره، وعززت تقاليد المسرح المصرى كما أسهمت فى إبراز الممثل الناجح الفاهم، فقد كان سلامة حجازى يذهب ليشاهد مسرحية أجنبية ويعود فى الليلة نفسها ليمثلها على مسرحه، وكان يلاقى فى ذلك إعجابا من جمهور مشاهديه.

وقد قام جورج أبيض بالتمثيل مع فرقة فرنسية فى مسرحية "البرج الهائل" فأعجب به الخديو عباس حلمى فأرسله فى بعثة لدراسة المسرح فى فرنسا ليعود بعدها ليكون فرقة تمثيلية يشترك فيها معه شباب مصريون منهم عبد الرحمن رشدى وفؤاد سليم وكلاهما ارتبط بالمسرح من خلال الفرق الأجنبية. وقام جورج أبيض فى أول موسم له بتمثيل ثلاث مسرحيات كان الجمهور قد شاهد تمثيلها بالفرنسية وأعلنت الصحف استحسانها لما قام به جورج أبيض.

وقد أدت هذه الفرق إلى ظهور الناقد المسرحى العالم بأصول هذا الفن. والشىء اللافت للنظر أن بعض الفرق الأجنبية كانت تحضر معها بعض النقاد الأجانب لنقد المسرحيات التى كانت تمثلها فى هذه الفترة، وأسهمت فى تحديد الشكل المسرحى للفرق(٢).

وقد أغفل الكتاب دور الفرقة الأجنبية وكان حديثه عنها خاليا من أى عمق. وعاد سادجروف إلى فكرة قديمة تعرض لها المستشرقون عندما كانوا يتحدثون عن علاقة العرب بالمسرح وكرر المقولة التى تقلل من شأن العرب ومن قدرة المخيلة عندهم، ففى الفصل الثانى يذكر أنه "كشف معظم كتاب النثر الفنى والشعراء العرب عن افتقار واضح إلى الخيال والملكة الخاصة فى أعمالهم، وكانت الروح الإبداعية اللازمة لتأسيس مسرح أدبى مفتقدة". والجدير بالذكر أن مثل هذه الآراء هى التى وجهتنى لكتابة كتابى "العرب وفن المسرح". وقد وجدت الإجابة عن هذا السؤال فوق جبال كوريا

الجنوبية وأنا أعيش وأشاهد الطقس الدينى للشامان، فقد كانت الآراء الغربية عن العرب تشغلنى، فقد "حول منطق تفكير هؤلاء الباحثين عن هذه الظاهرة إلى قضية وصلوا فيها إلى مجموعة من النتائج منها (أن الخلق الفنى فى الأدب العربى ناقص التكوين، وأن المخيلة الخالقة لدى العرب منعدمة، وأنهم عجزوا عن رؤية الكل لأنهم وقفوا عند الجزء. وكذلك انعدام إحساسهم المأساوى بالحياة مما جعلهم يعبرون عن المواقف دون تصويرهم إياها) ويتضح من هذه الآراء أن البحث فى موضوع المسرح والعرب تحول من دراسة للأسباب التى أدت إلى عدم وجود مسرح عربى إلى النيل من العرب أنفسهم"(٣). وبالتأمل الشديد تبين لى أن لكل أمة فنونها الشعبية، وأن كثيراً من الأمم ذات الخيال الخصب لها فنونها الشعبية مثل الصين والهند وبلاد فارس ليس لديها مسرح بالشكل الغربى، وأن المسرح الذى يمكن أن يبنى على أسطورة خاصة بإله الخصب،يمكن أن يتطور حين تجدّ ظروف تساعد على انسلاخ المسرح من الأسطورة، فالشعوب التى لا تؤمن بأسطورة إله الخصب وليس لها الظروف الملائمة لظهوره فى عقائدها لن يظهر فيها مسرح شعيرى يمثل قصة هذا الإله وهو يصارع قوى الشر ثم يموت فى صراعه ويعود إلى الحياة مرة ثانية. وقد وجدت هذه الأسطورة فى بلاد اليونان فى أسطورة الإله باكوس ووجدت أيضا فى مصرالقديمة فى أسطورة أوزوريس ومقتله. ولقد تطورت الأسطورة فى بلاد اليونان وأدت إلى ظهور مسرح وذلك مع ظهور الديمقراطية فى أثينا فى القرن الخامس الميلادى، إذ أصبح الإنسان حرا ومن حقه أن يعبر عن رأيه فى القضايا الدينية فى مجتمعه، ولم يحاكم أحد كاتبا مسرحيا على رأيه الدينى فى المسرحية، بينما لم تتطور تمثيلية أوزوريس الدينية ليقوم الفنان المبدع بالتعبير عن نفسه فى تمثيلها، فالعقيدة قوية ولا يمكن للإنسان الخلاص منها، فالمجتمع المصرى مرتبط بالعقيدة بقوة، واستمرت تمثيلية أوزوريس عبادة مستمرة فى حياة الجماعة وثبتت فى أدائها الشفاهى الذى انتقل من جيل إلى جيل دون تغيير فردى يُذْكَر.

وعند التوقف لرؤية المعتقدات العربية وأساطيرها قبل الإسلام ما كان يمكن أن توجد أسطورة إله الخصب، فالأسطورة تُبْنَى على واقع الطبيعة وهى ابنتها. والصحراء لا تنجب مثل هذا الإله، إنه ينبت من واقع الأرض الخصبة ومشاهدة الطبيعة فكما يولد القمح ويموت، فإنه يعود للحياة من جديد، وكذلك الإله يولد ويموت ويُبْعَث للحياة. ومن هذه الدراما الطبيعية تتشكل الدراما الكونية لتتولد منها دراما الأسطورة وبعد ذلك يتخلق المسرح مع نمو الحركة الديمقراطية فى المجتمع. وطبيعى أنه ما كان يمكن أن تولد أسطورة إله الخصب (الإله المقتول) فى الصحراء، ولكن المجتمع ولّد فنونا أسهمت فى تشكيل المسرح بعد الإسلام، فحين ضعف العرب واختفى آخر فارس عربى مع نهاية الدولة الحمدانية عام ١٠٠٣م، وحين أصبح المجتمع العربى مفتوحا للغزاة والفاتحين واستولى الصليبيون على معظم مناطق الشام بدأ الحلم يتولد عند العرب فى وجود بطل مُخَلِّص يخلصهم مما هم فيه، فولِدَ بطل السيرة الشعبية وأصبح الراوى الشعبى الذى يتحدث عن بطل السيرة هو الممثل الذى يعرض للبطل ويقدمه بالتمثيل والغناء والعزف الموسيقى. واشتركت مع مسرح السيرة فنون أخرى ولدت فى المجتمع مثل خيال الظل والقره قوز ومسرح الارتجال. وحين تحول المجتمع عن فكرة البطل الفرد إلى البطل الجماعة بزغت الديمقراطية مع أول حركة أدت إلى استقلال مصر فى عهد على بك الكبير ثم تولى محمد على بناء الدولة الحديثة، وطوال هذه الفترة كانت الحركة الشعبية تُضْرَب ثم تعود للحياة لكنها نجحت فى تكوين مجلس نيابى سنة ١٨٦٦ . وكان لابد أن يبزغ المسرح تعبيرا عن الحركة الديمقراطية وتأكيدا للهوية المصرية، لذا ارتبط ظهور المسرح بالحركة الديمقراطية.

وقد تعرض الكاتب لفنون الفرجة الشعبية كالقره قوز والمسرحية الهزلية، ولم يستطع أن يرى أن كلمة القره قوز تنفصل عن خيال الظل فهما فنان وليسا فنا واحدا. وحين تعرض لهما لم يتوقف عند كتاب مهم عن مسرحيات خيال الظل التى قدمها وحققها إبراهيم حمادة، وقد وقع بذلك فى خطأ كبير بجعلهما فنا واحدا. ومع أنه اعتمد على كثير من النصوص المكتوبة بلغات أوروبية فإنه لم يمد يده إلى دراسات فى

المسرح التركى الشعبى؛ ليرى تمثيليات الأورتا أوينو Orta oiunu، وهى تمثيليات شعبية، وأول تاريخ لهذه التمثيليات هو القرن الثانى عشر كما يذكر نيقولاس ك. مرنوفيتش فى كتابه "المسرح التركى"(٤). وكان لهذه التمثيليات قبول كبيرعند الحكام الأتراك حتى إن بعض الفرق كانت تصاحب السلطان فى معسكره لتسليته فى أوقات الراحة من الحرب، وطبيعى إذا كانت هذه التمثيليات شعبية فى الأرض التركية فهى بلا شك قد عرفت فى الأرض العربية، إذ لم تكن بين تركيا والبلاد العربية حدود، فآسيا الصغرى مفتوحة على بلاد الشام. وما ذكره "إدوارد لين" عن المحبظين ومشاهدته لفرقة منهم فى إحدى حفلات الزواج التى حضرها محمد على باشا الذى كان يمارس تقليدا متبعا عند السلاطين الأتراك، ما ذكره لين عن المحبظين لم يكن يخرج عن وصف لتمثيليات الأورتا أوينو، وكذلك ما ذكره عن ملاعيب أولاد رابية . إنه لم يستطع أن يدرك أنها استمرار لملاعيب الأورتا أوينو، وللأسف فإن هذه التمثيليات لم تُدَوَّن لكنها أثرت فى المسرح العربى، وتكشفت التأثير الشعبى القوى لفنون الفرجة الشعبية على المسرح العربى بما فيه من قره قوز وخيال الظل والفرق الجوالة ورواية السيرة الهلالية. فما زال تأثير القره قوز حيا ظاهرا فى شكل المسرح الكوميدى ومضمونه فى الشخصية النمطية والنكتة. وكثيرا ما يظهر تأثير تداخل الجمهور مع الممثل فى الأداء المسرحى، بالإضافة إلى دخول عناصر الارتجال فى أداء الممثل ساعة تقديم النص المسرحى.

ولقد زادت قوة تأثير فنون الفرجة على المسرح بفن التعزية وهى التمثيلية الخاصة باستشهاد الحسين والتى كانت تؤدى حتى وقت قريب فى إيران والعراق، ولقد أسهمت التعزية فى ظهور المسرح الإيرانى وحسن استقبال الأرض اللبنانية للمسرح. وكان لرواية السيرة الشعبية دور كبير فى حركة المسرح، فالراوى قد ينشد شعر السيرة روايةً أو غناءً (وتعتمد قوة الشاعر الراوى على قدرته على تقمص حالة البطل وكيف يجعل جمهوره يعيش هذه الحالة كأنها مرتبطة بهم برباط شخصى. وهنا ينتقل من الذاتية إلى الموضوعية، فتظهر واضحة محاور الشعر الثلاثة: الغناء والسرد والقص.

ولا يمكن أن نغفل دور هذا الراوى وتأثيره على بنية المسرح، فقد قدم له الممثل والجمهور، كما قدم له الموضوع والبنية والنوع الشعرى هو التأثير نفسه الذى أحدثته ألوان الفرجة الشعبية فى المسرح. ومن هنا فقد ظهر هذا التأثير فى المسرح منذ ظهوره فى العالم العربى. فلم يكن من السهل على فن جديد من فنون الفرجة أن يتخلى عن تراث عريق من الغناء والسرد والقص الشعبى بالإضافة إلى الحكاية حتى ولو كان هذا الفن غريبا فى أصله، إذ إنه يعيش فى أرض عربية وعليه ليعيش أن يلبس الشكل الذى يجعله قريبا إليها، أى إلى أشكال الفرجة الشعبية العربية(٥). لم يخرج المسرح العربى حتى الآن من تأثير فنون الفرجة الشعبية فى شكله واعتماده على الغناء والسرد والحكى- حتى تكتمل الديمقراطية فى حياة المجتمعات العربية وعندها سيكون للمسرح العربى شكل آخر متغير عن الصورة التى هو عليها الآن. وطبيعى لم يتعرض سادجروف لأى شىء من ذلك فى تأثير فنون الفرجة الشعبية على المسرح العربى واكتفى برصد غير كامل وناقص لها. وتجاهل إلى حد كبير موقف الإسلام المؤيد للمسرح فى الأرض العربية من خلال موقفه من فنون الفرجة الشعبية والمسرحيات التى قدمت فى البلاد العربية. وكأى مستشرق أخذ يبحث عن الجزئيات متصورا أن يكون لها دور يغير تاريخ الحركة المسرحية، فذكر أن هناك مسرحية عربية كتبها إبراهيم دانينوس بالجزائر بعنوان " نزهة المشتاق وغصة العشاق فى مدينة ترياق فى العراق" عام ١٨٤٧، وأيا كان فإن ذكره لها محاولة منه لأن يوضح سبق أو معاصرة هذه المسرحية لمسرح مارون النقاش، والمسرحية مطبوعة بالحجر وقد وجدها المؤلف فى مدرسة اللغات الشرقية بباريس، وهى لم تمثل أو تخرج إلا فى صورة ضيقة، وكثير من المسرحيات التى لم تمثل والتى وجدت مطبوعة لم تخرج عن كونها مسرحيات ناقصة لا تعبر عن فن مسرحى متكامل. فريادة مارون النقاش تكمن فى تأثيره المتسع على العاملين فى المسرح وحتى مسرحيته "هارون الرشيد" التى قدمها فى بداية مشواره الفنى كانت سببا فى استلهام سعد الله ونوس مسرحيته "الملك هو الملك" وهذا ما يمثل الريادة وقوة التأثير.

وتناول سادجروف بعد ذلك التجارب المسرحية الأولى فى الدراما العربية عند يعقوب صنوع أو جيمز سنوا ومحمد عثمان جلال ولم يأت فيه بجديد ولم يحلل أياً من هذه النصوص ولم يحاول أن يظهر طبيعة مسرحهما باستثناء حديثه عن مسرحية "ليلى" للشيخ محمد عبدالفتاح مُسميا إياها تراجيديا ولا أعرف لماذا أسماها كذلك، فهو لم يطبق قواعد التراجيديا على المسرحية، ولا أظن أن أحدا يتصور أن تظهر التراجيديا مؤلفة فى هذا الوقت.

وتحدث بعد ذلك عن المسرح السورى فى مصر، فلم يخرج فيه عما كتبه يوسف نجم باستثناء حديثه عن عبد الله النديم. أما عن حديثه عن فرقة القرداحى وسلامة حجازى، فإنه لم تكن لسلامة حجازى فرقة باسمه فى ذلك الوقت، وبزغ نجمه بعد ذلك فى فرقة إسكندر فرح وقد تعلم الكثير منه، ثم أنشأ فرقة خاصة به سنة ١٩٠٥ .

وخُتِم الكتاب بثلاثة ملاحق:

الملحق الأول: منشور أرتين بك المشتمل على لوائح البوليس المتعلقة بالمسرح الإيطالى بالإسكندرية فى ١٦ أكتوبر ١٨٤٧ وهو منشور فى كتاب يوسف نجم ص ٢١- ٢٢ . كما ذكره الدكتور فؤاد رشيد فى كتابه تاريخ المسرح العربى(٦).

الملحق الثانى: حياتى فى الشعر مسرحى بالنثر لجيمز سنوا "أبو نضارة" وهذا الملحق منشور من قبل وأعاد نشره.

الملحق الثالث: مشروع مسرح قومى بقلم الأستاذ محمد أنسى ولويس فاروجيا.

* * *

والشيء الجدير بالذكر الذى من الخير أن نتوقف عنده أن هذا الكتاب مهم جداً للدارسين العرب؛ لندرك شيئا مهما وهو أن حركة الاستشراق قد أخذت فى الاضمحلال والتدهور وأيا كانت خطيئة مستشرق من المستشرقين والتى كنا نتقبلها، غير أننا لم نعد الآن قادرين على تقبلها، فحركة البحث العلمى فى الأدب العربى قويت

وأصبح لدينا من الباحثين الجادين الأمناء القادرين على استقصاء الحقيقة من مصادرها، ولا أقول إننا لسنا بحاجة إلى مستشرقين ليدرسوا الأدب العربى، لكننا بحاجة إلى باحثين غربيين يدركون أننا إن لم نتفوق عليهم فلسنا بأقل منهم، وأن عليهم أن يتأنوا فى فرض آرائهم عن أدبنا. إن كثيرا من علماء الاستشراق لم يستطيعوا أن يضعوا أيديهم عن كل أو معظم ما كتبنا حتى تكون نتائجهم مقبولة منا ومن غيرنا من الباحثين. وكان على سادجروف أن يدرك التطور العلمى والبحثى للباحثين العرب وأن يرجع إليها فى لغاتهم الأصلية.

الجمعة ٦مارس ٢٠١٠

الهوامش

(١) محمد يوسف نجم: المسرحية فى الأدب العربى الحديث، دار الثقافة، بيروت ١٩٥٦ .

(٢) أحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحي في مصر ١٨٧٦- ١٩٢٣ ، ص ١٨- ٢٠ . مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ط٣، ٢٠٠١ .

(٣) أحمد شمس الدين الحجاجي: العرب وفن المسرح، ص ٥- ٦ . المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ .

(٤) al- Haggagi, Ahmed Shams al- Din: The Origins Of Arabic Theatre. General Egyptian Book Organization, 1981.

(٥) أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية في الأب العربى الحديث، ص ٢٣، كتاب الهلال، عدد ٥٣٨، أكتوبر ١٩٩٥ .

(٦) فؤاد رشيد: تاريخ المسرح العربى. سلسلة كتب للجميع، عدد١٤٩، فبراير ١٩٦٠ .

مقدمة المترجم

فى العصر الحديث الذى رصده المؤرخون فقرروا أنه بدأ مع الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٩، ثم مع حكم طيِّب الأثَرِ "محمد على" باشا رحمه الله، والمصريون يواجهون فكرة سائدة امتدَّت على كل أصعدة حياتهم، وهى فكرة الاستيراد من الآخر، الغرب الأوروبى، ومحاولة محاكاته فى كل مواقفهم الحياتية، ومدعاة ذلك وضع الأنا فى مرآة مقعرة تصغِّرها فتجعلها تتضاءل أمام ذاتها، بل وتنسى أنويتها وتتلاشاها تماما أمام كل نسق معرفى تقابله من إنتاج الآخر، ذلك الذى تضعه فى مرآة محدبة تُضَخِّمُهُ، حتى وصلت هذه الأنا إلى حد التصديق بأن هذا الآخر هو الـ "عالمىّ" إذا ما استعرنا تعبير المغفور له "غالى شكرى"[1]، ويصبح الموقف أكثر تَوَتُّراً مع محاولة أخرى هى أسلمة هذه الأفكار المستوردة؛ كيلا يشعروا بالذنب الذى دائما ما يؤرق عواطفهم الحسَّاسة إزاء الدين، فهم – المصريين المحافظين – قومٌ يؤرقهم الدينُ عاطفيا لا عقليا أيَّما تأريق، ويكون من نتائج ذلك تشويهُ هذه الأفكار وابتسارُها، فما بالك إذا كان أىٌّ من هذه الأفكار غير متأصِّل تماما فى حضارتهم. ولْتُلاحِظْ أنك لا يمكن أن تقول بفكرة الحضارة المصرية الخالصة، فقد توزَّعت ما بين فرعونية وفارسية ورومانية وقبطية وإسلامية، بل إنها اصطبغت فى كل مرحلة بطابع الوافد عليها.

فكرة المسرح فى مصر من هذه الأفكار المبتسَرة التى حاول المصريون ولا يزالون يحاولون محاكاتها ففشلوا فشلا ذريعا، لأنهم لم تنطوِ مشاعرهم على حب فن المسرح، بل اتخذوه وسيلةً للغايات التعليمية والأخلاقية، شأن نظرتهم الأخلاقية النفعية لكل الفنون الراقية على امتداد أزمانهم العربية، وليس لإشباع رغباتهم من هذا الفن الراقى الذى يحوى فى طياته كلَّ الفنون، فاختلفوا بذلك عن الإغريق من أهل أثينا القديمة

الذين نشأ المسرح فى بلادهم؛ لدواعٍ دينية ليس هنا مجال الحديث عنها(٢)، بل إن ما أريد قوله هو أن فكرة المسرح نشأت وفقا لمتطلبات شعب أثينا، ومن ثم كانت مرآة صادقة عكست حياته عكْسًا واقعيا صادقا لا زَيْفَ فيه. أما فى مصر، فلماذا نشأ فن المسرح؟ ليس إلا ما قلتُه من اتخاذه وسيلة لتحقيق غايات نفعية تغذى مشاعر الناس الأخلاقية والدينية والقومية. ولو كان المسرح فكرة متأصِّلة فى عقول المصريين لكان قد دفعهم إلى الضغط على الحكومة؛ كى تساعدهم فى إنمائه، لكن هذا لم يحدث ألبتة.

كان الخديو يبسط يده بالإعانات المالية من جيبه الخاص بسخاء لصالح الفرق الأجنبية الوافدة من البلاد الأوروبية، ويقبضها قبضًا عن الفرق المحلية. وربما كان داعى القبض عن المساعدة والإعانة ما حَدَث من مسرح المغفور له "يعقوب صنوع"، الذى شجعه الخديو إسماعيل بادئ بَدْءٍ، ثم ما لبث "صنوع" أنْ استخدم هذا المسرح أداةً للتعريض بالخديو وحكومته وأفراد حاشيته من الإنجليز على وجه الخصوص. وعلى يَدِ الخديو الذى مَدَح صنوعًا من ذى قَبْلُ ولَقَّبَهُ بِـ "موليير المصرى"، تَمَّ إغلاق مسرح "صنوع" إغلاقًا أبديا، وذلك بإيعاز من "درانيت بك" Drahnet Bey مدير المسارح الخديوية كما سيوضح لك الأستاذ فيليب فى الفصل الربع من هذا الكتاب. وهكذا انتهى أمر المسرح المصرى المحلى الذى لم يلبث إلا عامين فحسب، حاول عبرهما المساهمة فى حلِّ المشكلات الاجتماعية والسياسية التى كانت تغص بها وتعجّ حياة المصريين من الطبقات الدُّنيا. وبإغلاق مسرح "صنوع" تَمَّ إغلاق باب التفكير فى إعانة الحكومة لأمر التمثيل، إذ كيف تطمئن إلى فَنٍّ يجلب عليها سخط الناس وغضبهم ويُؤَلِّبهم ضدَّها؟ وكان من الواضح جدا رغبة الحكومة عن إنشاء مسرح مصرى، فكان من دلائل ذلك تشجيعها وفود الفرق الشامية، تلك التى لم تستطع أن تكون مرآة لحياة الشعب.

حتى بعد انتهاء حكم الخديو "إسماعيل" باشا لم يكن من المخطط إنشاء مسرح مصرى، بل إنَّ هذه الفكرة جاءت بالصدفة المحضة عندما كان الخديو "عباس حلمى الثانى" يشاهد مسرحية من مسرحيات إحدى الفرق الفرنسية فى القاهرة، فأعجبه أداءُ

"چورچ أبيض" التمثيلى، فجاء قراره وقتيا أنْ يرسل "أبيض" لدراسة فن التمثيل فى فرنسا، ولكن ليس على نفقة الحكومة المصرية، بل من جيبه الخاص. ثم لَمَّا عاد من بعثته قرر الخديو أنْ يساعده على افتتاح التمثيل العربى بمبلغ "لا ينقص عن ٥٠٠ جنيه ولا يزيد عن ١٠٠٠ جنيه؛ لمساعدة التمثيل العربى[٣]، وهى إعانة قررتها الحكومة مرة واحدة ولم تكررها بعد ذلك، بل إنها ما لبِثت أنْ تخلت عن فرقة چورچ أبيض "الوطنية" مليا، فكان من شأنِ ذلك أن "چورچ" لما عجز عن دفع رواتب أفراد فرقته تعلل بالمرض تارة فتوقف عن التمثيل، ولم يستطع التعلل تارة أخرى، فانضم بفرقته إلى فرقة الشيخ "سلامة حجازى" وفرقة "عكاشة". كل هذا والحكومة لا تلتفت إلى المسرح المحلى، وهى فى الوقت نفسه تشجع الفرق الأجنبية الوافدة بالمال والذهب وكل أصناف الهدايا، وسوف يعرض عليك الأستاذ فيليب هذه الأفكار ويُريكَ كيف كانت النفقات جد باهظة فى سبيل المسرح الأوروبى الوافد.

هذا الكتاب الذى بين يديك لا يحتاج إلى مقدمة، لكنى أحببت أن أعرض عليك هذه الفكرة فى السطور الفائتة ما دمنا فى إطار تقديم كتاب يتناول نشوء المسرح المصرى وارتقاءه وانحطاطه ثم أفوله ما بين عامى ١٧٩٩ و١٨٨٢ .

عمرو زكريا عبدالله

١٩ أغسطس ٢٠٠٨

هوامش التقديم

(١) غالى شكرى: إنهم يرقصون ليلة رأس السنة، مقال "نحن والنموذج الآخر" ص ٤٤٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ .

(٢) انظر على سبيل المثال لا الحصر دائرة المعارف البريطانية، مادة "فن المسرح":

Encyclopaedia Britannica. vol. 18, The Art Of Theatre, pp.523- 35, The University of Chicago.

(٣) جريدة مصر ١٢ مارس ١٩١٢ .

تصدير

إن المؤرخ لبواكير المسرح المصرى الحديث يواجه أزمة النقص الشديد فى المصادر ومادة البحث، وما تنتهى إليه كتابته هو تقديم صورة نصف كلية عن النشاط الدرامى فى هذا البلد، حيث كان المسرح العربى الحديث على وشك أن يضرب بجذوره القوية. ومن بين كتاب المسرح المبكرين كان يعقوب صنوع (جيمز سَنْوا)(*) المصرى، والذى خَلَّفَ مذكراته التى لا تبلغ سوى قليل من الصفحات، وقد تَمَّ جمع بعض كتابات السورى "أديب إسحق" والمصرى "عبدالله نديم"، إلا أن هذه التجميعات والمذكرات تنشغل انشغالا هامشيا بالأنشطة المسرحية التى تشكل جزءًا صغيراً من السيرة السياسية والصحافية لهذين الرجلين. وفى القاهرة تم الاحتفاظ بمجموعات من الجرائد المكتوبة بلغات أوروبية، والمنشورة فى مصر منذ العقد السابع من القرن التاسع عشر، والتى ربما ألقت الضوء على هذه الفترة الغامضة، إلا أن أكثر هذه الجرائد قد فُقِدَ أو تَمَزَّقَ فى السنوات الأربعين الأخيرة. واستخدام الجرائد مصدراً لبحث ما من الممكن أن يعطى – للأسف – تاريخًا شبه دقيق للمسرح الأوروبى فى مصر منذ عام ١٨٦٨ والمسرح العربى منذ حوالى عام ١٨٧٦ . على الرغم من إشاراتها الموجزة إلى المسرح، فإن الصحافتين الأوروبية والعربية فى مصر تبقى مصدراً أساسيًا. وفى كثير من الحالات تُعَذِّبُ هذه التقارير الصحافية الموجزة، والتى تكون فى سطور قليلة، باحثى المسرح، لأنها تذكر فحسب اسم المسرحية ومكان وزمان عرضها، وعلى نحو أكثر قليلاً، اسم مؤلفها. وحتى لو استخدم كاتب هذه السطور بعض هذه الدوريات، فإنها – بسبب الإهمال والتلف التدريجى – لن تكون صالحة للباحثين فى المستقبل. إن قيمة الجرائد والمجلات فى التاريخ الثقافى والاجتماعى حتى يومنا هذا لم تقدر حق قدرها فى كثير من مكتبات الشرق الأوسط.

إن المسرح الأوروبى فى مصر- بصرف النظر عن عمل صالح عبدون عن "عايدة" لـ فيردى - لم يلفت الانتباه الأكاديمى حتى يومنا هذا. أما المسرح العربى فى القرن التاسع عشر فقد لاقى التفاتا عظيمًا فى السنوات الأربعين الماضية، وبصرف النظر عن العمل الرائد لـ جاكوب لانداو "دراسات فى السينما والمسرح عند العرب" (كاثام ١٩٥٨ وفيلادلفيا ١٩٦٩)، وعمل يوسف أسعد داغر "معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨- ١٩٧٥" (بغداد ١٩٧٨)، فإن محمد يوسف نجم فى كتابه "المسرحية فى الأدب العربى الحديث ١٨٤٧- ١٩١٤" (بيروت ١٩٥٦و ١٩٦٧و ١٩٨٠) قد قام بالدراسة الوحيدة المهمة عن العروض المسرحية فى هذه الفترة. إن نصوصَ كثيرٍ من مسرحيات هذه الفترة مفقودة وحبكاتها مجهولة. قدم نجم خدمة لا تقدر بثمن بنشره مسرحيات الكتاب المسرحيين القادة فى هذه الفترة: إبراهيم الأحدب، ومارون النقاش، وسليم النقاش، وأحمد أبو خليل القبانى، والمصريين محمد عثمان جلال، ويعقوب صنوع "جيمز سَنُّوا". وقد أعادت دار مارون عبود للنشر (دار مارون عبود) نشر إعدادات أديب إسحق لـ"شارلمان" و"أندروماك" عام ١٩٧٥ .

تكشف هذه الدراسة أنه كانت هناك عروض عديدة ومسرحيات مكتوبة أكثر من تلك التى كشف عنها نجم، وأنه كانت هناك على الأقل مجموعة أخرى نشيطة على خشبة المسرح المصرى، هى "الاتحاد الوطنى". أما عن المصرىّ يعقوب صنوع "جيمز سَنُّوا" فقد لاقى اهتماما أكثر ككاتب مسرحى وصحافى فى أعمال إبراهيم عبده، ونجوى عانوس، وأيرين جيندزير، وعبد الحميد غنيم، وشمويل موريه، ورغم ذلك فإن القليل هو المعروف عن مسرحه العربى (التياترو العربى)، والذى قدم عروضًا بالقاهرة من عام ١٨٧٠ إلى عام ١٨٧٢ .

وقد تمت كتابة السيرة الذاتية لواحد من أعظم ممثلى ومطربى مصر - سلامة حجازى - بأقلام محمد فاضل، ومحمود الحفنى، وجورج طنوس، إلا أن كل هذه المصادر يختلط عليها تاريخ أول عروضه المسرحية. قام عديد من الباحثين، من بينهم "السيد عطية أبو النجا"، و"عطية عامر"، و"أحمد بيبرس"، و"سعد الدين دغمان"،

و"جوزيف خويرى"، و"إسماعيل محفوظ"، و"متَّى موسى"، و"ت.أ. بوتينسيفا"، و"على الراعى"، و"عبد المعطى شعراوى"، و"عبد الرحمن ياغى"، قام كل هؤلاء بتناول النصوص المنشورة من مسرحيات صنوع "سَنُوا"، وأسرة النقاش، وجلال، بالتحليل النقدى.

ومن بين الدراسات الأكثر حداثة زمنيا والمكتوبة بالإنجليزية تأتى دراسة محمد الخزاعى "تطور الدراما العربية المبكرة ١٨٤٧- ١٩٠٠" المنشورة فى لندن عام ١٩٨٠، ودراسة مصطفى بدوى "الدراما العربية المبكرة" المنشورة فى كمبريدج عام ١٩٨٨، وهما دراستان تُلقيان نظرة على الأشكال المحلية ما قبل الحديثة من الدراما العربية، وتعرضان نقد هذه المسرحيات الحديثة الأولى، مشيرتين إلى استلهام مؤلفيها من المسرح الفرنسى أو الأوبرا الإيطالية.

والكتاب الذى بين يدى القارئ محاولة لإتمام هذه الدراسات والإضافة إليها من خلال تقديم حوليات المسرحين الأوروبى والعربى فى مصر - بقدر ما هو مستطاع - فى القرن التاسع عشر وحتى ثورة عرابى.

فيليب سادجروف

مانشستر ١٩٩٦

الفصـــل الأول

مقـــدمـــة

تحاول هذه الدراسة أن تسجل تاريخ المسرح الأوروبى العربى منذ عام ١٧٩٩ حتى عام ١٨٨٢، وهى تورد تاريخ المسرح الأوروبى فى مصر فى مجمل مختصر، لتضع ظهور المسرح العربى فى سياقه. ومن المحتم أن يكون فن تعيين خطوط زمنية ثابتة أمرًا تعسفيًا فى أى بحث. فمن السهل تبرير التاريخ الأول ١٧٩٩، إذ إنه كان، وفى حدود ما نعلم، تاريخ أول ظهور للمسرح الأوروبى الذى أدخلته إلى مصر قوة الحملة الفرنسية العسكرية بقيادة نابليون للترفيه عن الجالية الفرنسية. فقد كانت جالية التجار الأوروبيين فى مصر فى القرن الثامن عشر وما قبله - قبل وصول الفرنسيين - أصغر من أن تدعم مسرحًا، حتى مسرحًا من الهواة، وكان عام ١٨٨٢ عام الثورة العرابية والاحتلال البريطانى، وقد أدى إلى توقف الحركة المسرحية باللغة العربية لعدة سنوات، ومنع الكثيرين ممن كانوا منخرطين فى تأسيس المسرح العربى فى مصر من الاستمرار فى أنشطتهم.

قبل أن يُبْنى مسرح فرنسى للهواة عام ١٧٩٩ بالقاهرة لتسلية قوة الغزو العسكرية الفرنسية، لم يكن المصريون على علم بثراء الدراما الغربية الكلاسيكية أو الحديثة. كانت هناك بمصر أشكال شتى من دراما الشارع الفجة، ومسرح خيال الظل (القره قوز "العين السوداء" أو "خيال الظل") وعروض الدمى والمهرجين وفنانى التمثيل الصامت والممثلين المتجولين (أولاد رابية). كانت كوميديات الأخيرين تحمل أقرب شبه بالدراما الحديثة، وتذكرنا قصصها البسيطة التى تحكيها بفن التمثيل

الصامت أو الكوميديا الارتجالية الإيطالية، وحل عقدة القصة واضح منذ البداية، لكنه مع ذلك يرحب به جمهور مفعم بروح الفكاهة والضحك والتصفيق. كانت هذه الكوميديا فى أغلب الأحيان ذات طبيعية تهكمية، إذ إنها موجهة ضد البيروقراطية التافهة الجشعة من جامعي ضرائبها، ممن ينهبون الفلاحين ويروِّعونهم. كان الكثير من هذه العروض يُقدم فى ميدان الأزبكية بالقاهرة، الذى كان ليظل مركز الترفيه فى المدينة. وقد قابل معظم الأوروبيين والمسلمون الأتقياء أنشطة مثل هؤلاء الممثلين بالاستنكار بسبب سوقية فنهم المطردة.

وفى تاريخ المسرح المصرى الحديث فى هذه الفترة، كان المسرح الأوروبى الذى يقدم بالفرنسية أو الإيطالية هو الأسمى، وكانت السلطات تعطى الأسبقية له لا للمسرح العربى الوليد؛ فكانت المسارح تبنى فى القاهرة والإسكندرية لعرض الدراما الأوروبية والأوبرا، والحكومة تبذل مبالغ هائلة لدعم الفرق الزائرة الآتية من أوروبا. وُجِد المسرح لتسلية الجاليات الأوروبية الكبيرة والسائحين الأوروبيين وللترفيه، بدرجة أقل، عن المصريين المتفرنجين والطبقة الحاكمة التركية. ويبدو أن المسرح العربى قد خصصت له مساحة فى المسارح الكبرى حين لم يكن هناك عرض أوروبى بديل، بعد تأسيسه حوالى عام ١٨٧٠، وأنه كان عليه أن يفسح المكان لغيره. وكان على فرق المسرح العربية أن تنافس الفرق الأوروبية من أجل الإعانات المالية، ولكنها جاءت دائما فى المركز الثانى. الواقع أنه ربما كانت معارضة درانيت، مدير المسارح الخديوية ومتعهد العروض المسرحية الأوروبية، هى ما وضع النهاية للتجربة الأولى فى المسرح العربى التى قام بها يعقوب صنوع "جيمز سنُّوا".

ويبدو أنه كان هناك تفاعل جد ضئيل بين المسرحين الأوروبى والعربى، فيما عدا الظهور النادر لممثلة مصرية على خشبة المسرح الأوروبى عام ١٨٥٣ أو ١٨٥٤، أو حتى المحاولة الأكثر غرابة التى قام بها مستشرق أوروبى حاول أن يكتب دراما عربية. إلا أن وجود المسرح قد أوضح على أية حال للنخبة من العامة المحليين الذين كان حماسهم يتزايد، مزايا الفنون المقدمة على خشبة المسرح، ومهد بذلك الطريق لمولد

المسرح العربى فيما بعد، فقد كان الأعيان من الأتراك والمصريين ورجال الحاشية وضباط الجيش يُشاهَدون فى المسرح الأوروبى منذ بواكيره. بل لعل الوالى محمد على (١٨٠٥ - ١٨٤٩)، الذى كان يتكلم التركية فقط، هو أول من قام بتعريف علماء المسلمين بالمسرح الأوروبى، وبإصلاحاته فى التعليم تزايدت أعداد من يمكنهم تقدير المسرح الأوروبى وفهمه. كانت أعداد المصريين الذين يحضرون العروض الأوروبية، سواء من الطبقة المتعلمة أو غيرها، صغيرة. ربما كانوا يفهمون قدراً كبيراً مما يسمعونه، وكان بعضهم يستخدم فى الواقع مترجمين شفاهيين، وقد شارك الخديوى سعيد - ابن محمد على الأصغر الذى تكلم بالفرنسية - أباه فى الحماس للأوبرا الأوروبية.

بعد الاحتلال الفرنسى القصير الأجل، قُدِّم المسرح الفرنسى مرة أخرى فى أواخر العقد الثالث من القرن التاسع عشر بالإسكندرية، على أساس من الهواية. ظلت عروض الهواة المسرحية باللغتين الفرنسية والإيطالية، فى مسارح شيدت خصيصاً، فى العقد الرابع من القرن التاسع عشر، تقوم بتسلية الجاليات الأوروبية بالقاهرة والإسكندرية. كان أول موسم أوبرا مسجل فى عام ١٨٤١، ومنذ ذلك التاريخ فصاعداً كانت تقام مواسم سنوية منتظمة بفرق محترفة زائرة. وبحلول العقد الخامس من القرن التاسع عشر كان المسرح الأوروبى قد أصبح شبه محترف، وطبقًا لمشاهدى عيان معاصرين، لم يكن مستوى هذه العروض المبكرة عاليًا بوجه خاص. كانت المسارح مضطرة إلى تقديم عدد يصل إلى ستين عملاً مختلفًا فى الموسم الواحد، ولم يسمح هذا العدد للفنانين بإبراز مواهبهم. وفى العقد السابع من القرن بُنِيَتْ أول مسارح للمحترفين على مستوى عالٍ: مسرح زيزينيا وفيتوريو ألفييرى وروسينى وفيتوريو إيمانويل بالإسكندرية، والكوميدى والأوبرا ومسرح الحفلات الموسيقية "كونسرت" بالأزبكية بالقاهرة.

ومنذ العقد السابع من القرن قُدِّمت أيضًا عروض كثيرة فى مقاهٍ للحفلات الموسيقية. وكانت جماهير المسارح مغرمة بوجه خاص بالأعمال الأكثر خفةً: الأوبريتات، والكوميديات، والهزليات، والمسرحيات الهزلية. ولهذا السبب لم يكن مسرح

"الكوميدى" يتمتع بشعبية كالأوبرا بين أوساط السكان المحليين واليونانيين واليهود؛ فلم تَرُقْهُمْ أعماله الجادة من مسرحيات كلاسيكية وأعمال درامية. ظل المسرح حكرا على الفرق الإيطالية والفرنسية، وعلى الرغم من حقيقة أن اليونانيين كانوا هم الجالية الأجنبية الأكبر عدداً فإنه نادراً ما وُجِدَتْ عروض بتلك اللغة. وكانت الجماهير فى الأغلب من الطبقة الوسطى. وفى العقد الثامن من القرن كان هناك فيض من عروض الهواة المسرحية، وتَكَوَّنَتْ عدة جمعيات درامية نشطة من الهواة بين الإيطاليين والفرنسيين والجاليات الناطقة بالإنجليزية بمدينة الإسكندرية بوجه خاص.

كان هناك مشروعان أوروبيان لإنشاء مدارس دراما بالقاهرة والإسكندرية، ولم يلق أىٌ منهما الدعم الخديوى المنشود لضمان نجاحه. كتبت بمصر هزليات ومسرحيات تهكمية ذات موضوعات محلية بالفرنسية والإيطالية لملء أمسيات الترفيه. ولعل وَقْعَ هذه المسرحيات وفكاهتها قد جذب انتباه الكتاب المسرحيين المصريين الأُوَلِ وأدى بهم إلى كتابة أول أعمال تهكمية درامية باللغة العربية. إلا أن التهكم فى أى شكل على المسرح، سواء باللغات الأوروبية أو العربية، سرعان ما قُمِعَ؛ إذ كانت لعهد التحرر الفكرى فى عصر إسماعيل (١٨٦٣– ١٨٧٩) حدودٌ. فمنذ عام ١٨٧٧ حتى عام ١٨٨٠، حين كانت مصر تواجه أزمة مالية حادة، انتهت المواسم المنتظمة بالأوبرا ومسرحى الكوميدى وزيزينيا، وفى عام ١٨٨٠ عادت مواسم الأوبرا إلى الحياة، على الرغم من أن دار الأوبرا لم تكن تعرض أوبرا، بل كوميديات ومسرحيات هزلية وأوبريتات وباليه كوميدى.

انحصر ارتباط الحكومة فى أول الأمر فى عام ١٨٤٧ فى إصدار قواعد تنظيم السلوك فى المسارح لتمنع اضطراب الأمن. ظل الحال على هذا النحو إلى أن جاء عهد إسماعيل، حيث أنفق هذا الحاكم المصرى مبالغ طائلة من أجل إنشاء مسارح تابعة للدولة؛ ليكشف لضيوفه عند افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ عن مستوى الحضارة الذى حققه بلده. كما أنشأ إسماعيل على نفقته الخاصة، بعد أن عقد العزم على "أَوْرَبَةِ" بلده، السيرك ومسرح الكوميدى والأوبرا و"الهيبودروم". أنفق الخديو مبالغ طائلة

على المسارح التى حُدِّدَت مواقعها تحديداً جيداً، وأقيمت عروض فى قصوره الخاصة فى كثير من الأحيان؛ لتسليته الخاصة. كان بإمكان القاهرة فى ذلك الوقت أن تنافس العواصم الأوروبية الرئيسية بدار الأوبرا الخاصة بها، وكان نخبة مطربى وراقصى ومخرجى أوروبا يظهرون على خشبة مسرحها، وما إن أنشئت المسارح الخديوية فى مصر حتى أصبحت تعتمد بشدة على إعانات الخديوى المالية. وقد بلغت مصروفات دار الأوبرا والكوميدى فى سنيِّها الأولى ما وصل إلى ما ينيف على دخلها أربع مرات، وغطى الخديو الْفَرْقَ. ومع هذه التكاليف المبدئية الهائلة على المسرح الأوروبى، لم يكن من الغريب أن يتوقع المؤيدون للمسرح العربى، الذى كان يُدَارُ بميزانية أكثر تقتيراً بكثير، إعاناتٍ سخيةً من الوالى، لكن توقعاتهم لم تتحقق.

لم يؤد افتتاح المسرح الفرنسى خلال الاحتلال الفرنسى وافتتاح مسرح الهواة الفرنسى عام ١٨٢٩ إلى بزوغ مسرح عربى حديث أو معاصر، ولم يغير عادات البلد، كما كان نابليون يأمل، فلم يكن بين السكان المحليين الأصليين من يقلد الفرنسيين فى أول الأمر، وكان الكثيرون لا يزالون يعتبرون المسرح رجساً. وكانت الحياة الأدبية فى مصر فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر فى كساد. سمح تأسيس مطبعة باللغة العربية ببولاق (١٨١٩- ١٨٢٠) بنشر أعمال مترجمة تقنية وعلمية وعسكرية، ولم يتم فى البداية طبع أعمال أدبية معاصرة أو حتى كلاسيكية. تساءل "ميتشو"، الزائر لمصر فى عهد "محمد على"، حول المشهد الأدبى:

> **"عند حديثى عن رجالات الأدب، فإن هذا يضارع حديثى عن أبيس، أو الأفاعى ذوات الأجنحة، أو العنقاء، أو ما يرجع إلى الأزمنة التليدة... فهاهنا لا يوجد شخص ينتج روحه أو كنوز عبقريته، كما لا يوجد شخص يسمح بنشر نثره أو أشعاره، وهكذا فالأدب فرع من الصناعة مُهْمَلٌ كُلِّيَّةً"(١).**

بينما يظل تصريح "ميتشو" مُبَالَغًا فيه إلى حدٍّ ما، فإنه من الحق أن تلك الأعمال النثرية والشعرية المكتوبة كانت تتسم بأنها تقليدية للغاية ، كما تكشف عن مغالاة فى

الزخرف: إذ استخدمت المجازات والاستعارات والتوريات اللفظية والأساليب البلاغية – مثل الموازنات البلاغية والسجع والطباق... إلخ – إلى حد الإفراط، وكان السجع يُسْتَخْدَمُ فى النثر على نطاق واسع، وكان الأدباء يتنافسون ليبرهنوا على براعتهم فى استخدام وجوه البلاغة هذه لتسلية ذويهم. كان الأسلوب واللغة بالغَىْ الأهمية، ولم يكن لمعنى النص ومحتواه هذه الأهمية. لم يؤد ابتكار مسرح أوروبى فى مصر إلى إعداد ترجمات للأعمال الدرامية الأوروبية إلى العربية فى "الفترة الذهبية" للترجمة فى عهد محمد على، كانت هناك بعض ترجمات قليلة للأدب، حيث كانت السلطة تريد ترجمات ذات طبيعة تقنية للقوات المسلحة وللمدارس التقنية والطبية.

كان الكتاب العرب فى بواكير عام ١٨٣٤، مثل رفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١–١٨٧٣)، فى وصفهم لفرنسا ينظرون إلى المسرح، بنفس الأسلوب الذى ينظرون به إلى أدبهم الرفيع ذاته، على أنه مدرسة عظيمة، وأن دروسًا فى الأخلاق يمكن أن تُعْطَى من خلال الكوميديا. وقد أبدت الصحافة العربية اهتمامًا بالفوائد الاجتماعية للمسرح الأوروبى لأول مرة عام ١٨٦٨. حاولت جريدة "وادى النيل" أن تفسر للقراء العرب هذه الظاهرة الغربية "الدراما الأوروبية" وكان مدخل الصحافة العربية إلى الدراما الأوروبية والرواية – التى كانت أيضًا غير معروفة نسبيًا للقراء العرب – أن تمتدح هذه الابتكارات الممتازة، وأن تبرز الفوائد الأخلاقية والتعليمية والمتمدينة والممتعة، التى يمكن لهذين الجنسين الأدبيين أن يجلباه للعرب والأدب العربى. كان المسرح قادرًا على أن يبعث الأحداث التاريخية والخيالية حيَّةً أمام أعين المشاهدين، وكان هذا الاهتمام يخلق مناخًا يمكن أن يؤسس فيه المسرح العربى. فلما كتب الصحافيون العرب عن المسرح الأوروبى اتجهت أذهانهم إلى الحاجة إلى تأسيس مسرحهم العربى الخاص بهم، فعلى الرغم من أن المسرح العربى على النهج الأوروبى قد وجد منذ عام ١٨٤٧ بلبنان، وأن المسرحية العربية الأولى قد نشرت بالجزائر عام ١٨٤٧، فإنه لم ينتج عن هذا تطور مماثل فى مصر.

بدأت الحركة المسرحية فى مصر بطريقة مختلفة من خلال ترجمة نصوص كلمات الأوبرا، لتجعل الأوبرا الإيطالية متاحةً بشكل أكبر للجمهورين العربى والتركى. وكانت أول ترجمة من هذا النوع ترجمة أوبريت أوفينباخ Offenbach "هيلين الجميلة" La Belle Hélèn التى نشرت عام ١٨٦٩، تحت إشراف الطهطاوى. و من الملائم أن يكون الطهطاوى، وهو أول من بذل الكثير حتى يُعَرِّف القارىء العربى بالحضارة الأوروبية، وهو أول من أعدَّ ترجمة عمل درامى أوروبى وجعل هذا الابتكار الأدبى متاحًا للجمهور العربى. كان رفاعة قد كتب عن المسرح فى كتابه "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز"، وربما كان فى ذلك الوقت قانعًا بشكل عام بتراثه الأدبى ذاته، ولم يشعر بالحاجة إلى ترجمة الأدب الفرنسى إلى العربية، على الرغم من أنه ترجم وأشرف على ترجمة مئات الأعمال لمحمد على. وقد ترجم الكثير من نصوص كلمات الأوبرا فى تلك السنوات المبكرة قبل إنتاج أول مسرحية عربية. وحتى ذلك الوقت كانت ترجمة أوبرا فيردى Verdi "عايدة" Aida الوحيدة التى وضعت فى مكتبة. وقد نُشِرَ الكثير من هذه الترجمات فى طبعات صغيرة محدودة، لم يُحْتَفَظْ بها، أو كانت ترجمات مخطوطة تبادلتها الأيدى بين جمهور الأوبرا. و قد ارتبط اسم "إبراهيم المويلحى" بصفته ناشرًا و"محمد جلال" بصفته مترجمًا فى هذا النشاط بترجمة "المحظية" لدونيتسيتّى و"حلاق أشبيلية" لروسِّينى، وشجعت الصحف العربية الجمهور على شراء أول ترجمات للدراما الأوروبية.

بدأ المسرح المصرى بعد المسرح السورى بحوالى عشرين عاما، بعد أن عرض "مارون النقاش" السورى أول مسرحية له ببلده بيروت عام ١٨٤٧ . وقد مَكَّنَ النشاط المسرحى الأوروبى للهواة، عند نهاية قرن وبداية قرن آخر ووجود فرق أوروبية محترفة وزيارات قام بها عرب إلى أوروبا، مَكَّنَ أعضاء من النخبتين العربية والتركية من اكتساب ذائقة المسرح الغربى. بدأ المسرح العربى الحديث فى مصر بين عامى ١٨٦٩ و ١٨٧١ بالمسرحيات التهكمية التى كتبها يعقوب صنوع "جيمز سنّوا" (١٨٣٩-١٩١٢)، فقد كتب أول نداء فى الصحافة العربية لابتكار مسرح عربى فى مصر فى أبريل ١٨٧٠ . وقد تعلم صنوع حرفته من خلال دراساته لكتاب المسرح الأوروبيين،

"جولدونى" و"موليير" و"شريدان"، وخلال مشاهدته للمسرح الأوروبى فى حدائق الأزبكية. رَغِبَ صنوع "سَنْوا" فى أن يوسع جاذبيته إلى ما وراء النخبة الحاكمة المصرية والتركية، منفصلاً عن الخديو، أراد مسرحًا للمصريين، الذين لم يكن الفن المسرحى مألوفًا لهم، ولم يكن بإمكانهم فهم الأوبرا الإيطالية والكوميديات الفرنسية. ولكى يفعل هذا التمس مساعدة الخديو إسماعيل. ويبدو أن صنوعًا "سَنْوا" نجح جزئيًا فى كسب رعاية الخديو؛ فقد حصل على امتياز باستخدام مسرح الأزبكية مجانًا، كما حصل على عطايا من آن لآخر، ولم يحصل على المرتب المنتظم الذى كان ممثلوه يأملونه، ليضعهم فى مصاف ممثلى المسارح الخديوية. تلقى صنوع "سَنْوا" دعمًا معنويًا كبيرًا لجهوده من كبار الحاشية، مثل أمين القصر خيرى باشا، ووزير المالية إسماعيل صديق باشا.

كان أول عمل صنوع "أوبريتًا" شعريًا باللغة العامية العربية، بألحان شعبية فى أول الأمر. لعب أدوارَ النساء فى أعماله المسرحية رجالٌ، كما كان الأمر فى الدراما العربية التقليدية. ومهمة تسجيل مسرح صنوع "سَنْوا" بدقة مُهِمَّةٌ مستحيلة فى هذه الآونة بالذات، إذ إن المعلومات المتاحة قليلة. ولابد من قبول تقرير صنوع "سَنْوا" نفسه الذى كرره أصدقاء فرنسيون فى باريس، على الرغم من أنه قيل بعد الأحداث بسنوات. وقد تُوَضِّحُ الموقفَ يوما ما مصادرُ أوروبية وعربية، أو مذكرات رحالة وصحفيين مما تنشر بعد. ويبدو أن صنوعًا "سَنْوا"، حتى هذه اللحظة، قد لعب الدور الأول فى تأسيس المسرح العربى. وسوف نرى على أية حال أن صنوعًا "سَنْوا" شَاطَرَ آخرين أضواء المسرح، وربما يكون مصريون آخرون قد حجبوا الضوء عنه؛ إذ كانت ثمة خطة لتأسيس مسرح عربى قومى قد لقيت الدعم الذى سعت إليه.

فعلى الرغم من أن جمال الدين الأفغانى، داعية الإحياء المسلم الشهير، كان بمصر لفترة قصيرة، فإنه سرعان ما جمع صُحْبَةً من المعجبين من بين الشبان المثقفين، وكان تأثيره واسع المدى. كان صنوع "سَنْوا" جزءًا من هذه المجموعة، ويرجع الفضل إلى الأفغانى فى نصحه له أن يؤسس مسرحًا عربيًا؛ لتعزيز الوعى السياسى

بين صفوف الشعب المصرى، كان الأفغانى قد حضر مسرحيات قدمها "سليم النقاش" (١٨٥٠-١٨٨٤) و"أديب إسحاق" (١٨٥٦-١٨٨٤). كان جلال، المُعدُّ المشهور لأعمال "موليير" و"راسين" و"كورنى"، أكثر نشاطًا فى المسرح فى العقد الثامن من القرن التاسع عشر مما عرف حتى الآن. لم يكن جزء من مسرحيته فحسب "الفخ المنصوب للطبيب المغصوب" أو "الطبيب رغم أنفه" عن مسرحية موليير "طبيب رغم أنفه" أول مسرحية تُنْشَرُ بمصر عام ١٨٧٣/١٨٧٤، ولكن إعداداته الأخرى أيضًا لمسرحيات موليير: "مريض الوهم" و "النساء العالمات" (النساء العلميات) و "مدرسة الأزواج" كانت إعدادات كُتِبَتْ وربما عُرِضَتْ فى بواكير العقد الثامن من القرن. وكما كان الحال فى سوريا كانت حفلات نهاية السنة الدراسية بالمدارس والأمسيات الأدبية جزءًا مهمًا من المشهد المسرحى لكلا المسرحَيْن الأوروبى والعربى، فمن المرجح أنها أعطت الفرصة الأولى لكثير من الكتاب والممثلين البازغين لممارسة فنهم قبل أن يقدموا على المغامرة على خشبة المسرح المحترف. وكانت المدارس العربية تحاكى المدارس الأجنبية فى تنظيم هذه المناسبات، فقد وُجِدَ عدد من مسرحيات تعليمية قصيرة عرضت بالعربية فى تلك المناسبات، وفى كل مدرسة من مدارس الجاليات الأجنبية والمدارس العربية، مثلما كانت هناك مسرحيات تُعْرَضُ بالفرنسية والإيطالية والإنجليزية.

بعد إغلاق مسرح صنوع عام ١٨٧٢، أعادت فرق سورية إحياء المسرح بعد ما يقرب من أربع سنوات. كان "سليم النقاش" و"أديب إسحق" قائدَىْ الفرقة السورية الأولى التى ظهرت بمصر. كان سليم - وهو ابن "مارون النقاش" مؤسس المسرح السورى - من الحكمة بحيث حصل على موافقة "درانيت بك" Draneht قبل أن يحضر إلى القاهرة. لكن سرعان ما ترك الاثنان الفرقة بين يدى واحد من ممثليها الأوَل وهو "يوسف الخياط". أضاف الخياط بعض مسرحيات كوميدية جديدة إلى برنامج الفرقة. وكان المصرى الوحيد الذى كتب مسرحيات وعرضها فى هذه الفترة هو "عبد الله نديم" (١٨٤٣-١٨٩٦) الذى أسهم فى صحف "النقاش" و"إسحق". وعندما اضطرت فرقة "الخياط" إلى التخلِّى عن أنشطتها لأسباب مالية فى ديسمبر ١٨٧٩، فإن المسرحيات

العربية الوحيدة التى شوهدت كانت تقريبًا مسرحيات قدمتها مدارس أو جمعيات خيرية. وقد سَدَّ الثغرة أيضًا سورىٌّ آخر، هو "سليمان الحداد" (١٨٢٩-١٩١٥). وقاد التجسيد الأخير لفرقة "النقاش" عام ١٨٨٢ سورىٌّ آخر، هو "سليمان القرداحى"، فقد تَمَكَّنَ "القرداحى" من الاستيلاء على خيال الجمهور من خلال إقناع المطرب المصرى "سلامة حجازى" (١٨٥٢-١٩١٧) بأن ينضم إلى فرقته. استأثر "سلامة"، قبل أى ممثل آخر، بِلُبِّ الجمهور، وجاء به إلى المسرح، وجعل الصحافيون العرب يفيضون فى التعبير عن إعجابهم به. ولولا الثورة العرابية لربما تَمَكَّنَ المسرح العربى، بعد كل ذلك الجهد، من أن يأخذ مكانه الصحيح فى الحياة الأدبية المصرية وعلى خشبة المسرح المصرى(٢).

فى بواكير العقد الثامن من القرن كانت الصحافة المصرية، التى حظيت بشعبية، تخطو خطواتها الأولى، ويبدو أنها أعطت دعمًا ضئيلاً للمسرح، على الرغم من أنه قد يثبت أنه من الضرورى مراجعة هذا الحكم إذا ما تَمَّ كشف النقاب عن أعداد أخرى من أول جريدة مستقلة أصدرها "أبو السعود" وابنه "محمد أنسى"، وهى جريدة "وادى النيل". صاحب وصولَ الفرق المسرحية فى منتصف العقد الثامن من القرن التاسع عشر ازدهارُ الصحافة الشعبية بالإسكندرية والقاهرة. وقد أورد أصحاب الكثير من هذه الصحف السوريون، الذين كانوا فى أغلب الأحيان هم أنفسهم كتابًا مسرحيين، أوردوا تقارير عن الأنشطة الدرامية الأوروبية، وشجعوا المسرح العربى، وأشاروا- وإن كان ذلك بإيجاز نوعًا ما- إلى معظم أنشطته. وشجعت جريدة "الأهرام" المملوكة لسوريين على حضور المسرح الأوروبى. كانت تغطية الصحافة العربية للمسرح لا تزال متناثرة إذا ما قورنت بمقدار مساحة الأعمدة التى أعطتها الصحافة الأوروبية المحلية للمسرح الأوروبى بالإسكندرية والقاهرة. وطالبت جرائد "المحروسة" و"الأهرام" و"الوقت" بمنح الدعم لـ "يوسف الخياط" عندما حاول سُدًى أن يؤسس مسرحًا عربيًا. كانت "المحروسة" مملوكة للمدير السابق لفرقة "الخياط". وقد ارتبط "سليم النقاش" و"سليم تقلا" صاحب "الأهرام" و"الوقت" بالنشاط المسرحى فى بيروت. وكانت جريدة "الوقت" تأمل أن تنال فرقة "الخياط" دعمًا من الحكومة يوازى الدعم الذى يناله المسرح

الأوروبى. ولقيت فرق سورية أخرى أيضًا دعمًا من الصحافة؛ فقد روجت "المحروسة" و" الأهرام" لأنشطة "سليمان حداد"، وحملت جريدتا "الأهرام" و"مصر" أنباء عن "سليمان القرداحى". وببزوغ المطرب البارز "سلامة حجازى" على المسرح بدأت الصحافة تقدم توصيفاتٍ أطولَ للعروض، وكانت تقارير الصحافة العربية تضاهى تقارير العروض الدرامية فى الصحافة الأوروبية.

كان الصحافيون السوريون وصحافتهم فى مصر دَاعِمَيْن مُتَحَمِّسَيْن للمسرح العربى، وقد جاءوا فى بلد له تقليد مسرحى عربى طويل، وطرحوا الأمر على أن المسرح بإمكانه أن يُصلِحَ العاداتِ وأن يمنحَ الناسَ حكمةً تاريخيةً. وقُدِّرَ للصحف التى يملكها سوريون: "الأهرام" و"مصر" و"التجارة" و"الوقت"، والصحف المصرية: "الكوكب المصرى" و"الوطن" و"الوقائع المصرية" و"الإسكندرية"، قُدِّرَ لها أن تصبح مدافعًا مُفْعَمًا بالحيوية عن هذه التجارب المسرحية. وقد انبهر الكُتَّابُ المصريون بقدرة المسرح على أن يُطْلِعَ الجمهورَ على أناس حقيقيين وأحداثٍ واقعية، فلم يكن مسرحهم الشعبىُّ قد حاول على الإطلاق أن يفعل هذا إلا على سبيل المزاح. وتعجَّب الصحافيون أشد التعجب مرارًا وتكرارًا من واقعية الدراما وما تثيره من عواطفَ فى النظَّارة، بالإضافة إلى البهجة الحسية التى تمتع هؤلاء، وشعروا بأن دروسًا أخلاقية يمكن تَعَلُّمُهَا من تاريخ الماضى، واعتبروا المسرحَ أَحَدَ العوامل التى تؤدِّى إلى تقدُّم المجتمع.

هوامش الفصل الأول

(١) Michaud (1833- 5), 6, 301 .

(٢) تبقى مسرحيتان أخريان تنتميان لهذه الفترة مَجْهُولَتَيْن: المسرحية الغُفْلُ من اسم مؤلفها "فريد ووحيد والدّر النُّضيد مع الملك الشامخ مَلِك الفرس"، المنشورة عام ١٢٩٧هـ (١٨٧٩– ١٨٨٠). أمَّا المسرحية الأخرى فهى مسرحية محمد السكندرى الإبادى ذات الفصول الخمسة، بعنوان "روايات أبى الفتوح، الملك الناصر" المنشورة حوالى عام ١٨٨٠ بالإسكندرية [Brockelman, 1942, supp. III, 266- 7 ويوسف أسعد داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨– ١٩٧٥) ص ٤٤٧، رقم ٢٤١٥]. ولم يتم العثور على نسخ من هاتين المسرحيتين فى المكتبات الكبرى المتخصصة فى بريطانيا أو فرنسا أو الولايات المتحدة أو فى المشرق. والمسرحية الثانية دراما شبه تاريخية بلغة عربية فصيحة عن الحروب التى دارت رحاها بين العرب والفرس، والتى حركتها مكائد الحاشية والمطامح الشخصية. يُسْجَن "عَدِىٌّ"، الوريثُ الشرعى وابنُ أخى ملك العرب "هشام"، على يد عَمِّه، وذلك عندما يُولَدُ وَرِيثٌ للعرش. يُهاجِمُ عَدِىٌّ، الذى تَزَوَّجَ ابنة ملك الفرس على إثر فك سجنه كى يحارب مع العرب ضد الفرس، يهاجم عَدِىٌّ عَمَّهُ ويقتله. وعندما يحاول حموه الملك الفارسىُّ أن يَسُمَّهُ، فإنه يغتصب العرش الفارسى بالإضافة إلى العربى.

الفصـــل الثانـى

الدراما العربيـة التقليدية

قبل إدخال الدراما الأوروبية للمرة الأولى عام ١٧٩٩ على الأرجح على أيدى فرقة هواة تشكلت لتسلية قوات الحملة العسكرية الفرنسية، كانت هناك فقط أشكال تقليدية من الدراما العربية الشعبية موجودة فى مصر(١). ولم يكن المتفرجون قد شاهدوا الفن المسرحى بأشكاله الكلاسيكية أو أشكاله التالية فى العصور الوسطى أو عصر النهضة. وحتى ظهور التجارب المسرحية التى قام بها "مارون نقاش" بسوريا فى أواخر العقد الخامس من القرن التاسعَ عشرَ ونَشْرِ أول مسرحية عربية كتبها إبراهام دانينوس "نزوة المشتاق وغصة العشاق فى مدينة طرياق فى العراق" بالجزائر عام ١٨٤٧ لم تكن ثمة محاولة لمحاكاة المسرح الأوروبى فى العالم العربى فى العصور الوسطى، ولم تكن الأعمال المسرحية الإغريقية قد تُرْجِمَتْ بَعْدُ إلى اللغة السريانية التى تُرْجِمَتْ عنها الأعمال الإغريقية إلى اللغة العربية. كان هناك كثير من فروع المعرفة اليونانية الأخرى قد وصلت إلى العرب، ولكن لم يكن من بينها الدراما والآداب الرفيعة والتاريخ. وفى غرب أوروبا كانت المسارح قد أُغْلِقَتْ فى القرن السادسَ عشرَ فى بيزنطة. وبينما ظلت أشكالٌ مختلفة من الكوميديا الساذجة البدائية باقيةً، كانت التراجيديا والكوميديا الكلاسيكيتان قد اختفتا على الأرجح عندما أجرت الدولة الإسلامية الجديدة أولى اتصالاتها بالإمبراطورية القديمة.

لم يكن إحياء المسرح العلمانيّ في أوروبا – خلال عصر النهضة بعد قرون من العصور الوسطى والعصور الوسطى المتأخرة، عندما كانت تقدم عروض الدراما الدينية فحسب – له ما يوازيه في العالم العربي. وقبل القرن التاسعَ عشرَ بقرنين أو ثلاثة قرون، وهي فترة تطور المسرحيات القومية العظيمة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا، أَبَانَ معظم كُتَّاب النثر الفني العرب والشعراء عن عوز واضح إلى الخيال والملكة الخاصة في أعمالهم، وكانت الروح الإبداعية اللازمة لتأسيس مسرح أدبي مُفْتَقَدة. كان هذا العصر في العالم العربي هو عصر الموسوعات والجمع والمعجمات الكبيرة والتنظيم العام للمعرفة. وقد بَقِيَ العرب طيلة قرون محافظين في حياتهم الأدبية مثابرين على عدد محدود من الأنواع الأدبية، ويرجع ذلك جزئيًا إلى إحساسهم بأن اللغة العربية مقدسة، إنها اللغة المقدسة للقرآن، ولذلك يجب أن تظل مصونة من المؤثرات الأجنبية والتجديد. ساد التقليد فيما كان موجودًا من الأعمال الأدبية، وقد بالغ الراصدون الأجانب في بدايات القرن التاسعَ عشرَ عندما زعموا أنه لم تكن ثمة حياة أدبية في مصر. كان ثَمَّ نشاط أدبي، لكنه في الغالب نشاط يحبذ الأجناس الأدبية التقليدية التي ظلت على حالها قرونًا، مع قليل من الأصالة. ونادرًا ما عكست الأعمال الأدبية المشاعر الحقيقية لمؤلفيها، ولم تعكس كذلك الموقفين السياسي والاجتماعي في البلد. وقد كانت ثمة أنواع في الأدب العربي الكلاسيكي تتضمَّن بعض عناصر درامية، مثل المقامة (وهي نوع سردي نثري مسجوع فيه حوار وشخصيات)، ولكن شكل المقامة كان في المقام الأول عملاً بارعًا لغويًا ونحويًا يحكيه شخص واحد، متقيدًا في الحبكة وفي رسم الشخصيات. ولما كانت المقامة تأخذ شكل النادرة الكوميدية، فإنها تركز على خداع ودهاء تمارسهما شخصيتها الرئيسية أبو الفتح الإسكندري أو أبو زيد السروجي.

في حين لم تكن ثَمَّةَ مسرحياتٌ أو دراما بالمعنى الأوروبي مكتوبة قُصِدَ إلى عَرْضها على خشبة المسرح، فقد أخذت الدراما الشعبية أشكالاً متنوعة في العالم العربي، وقد كشفت المنح الدرامية الحديثة النقاب عن الكثير من العروض الدرامية في العالم الإسلامي بداية من القرن التاسع على الأقل. وقد استمرت بعض هذه الأشكال

التقليدية موجودة فى مصر بعد نمو الأنشطة الدرامية الأوروبية التى ألهمت المسرح العربى البازغ. كان ثَمَّ تقليدٌ حى من "مسرح الظل" (القره قوز "العين السوداء" أو "خيال الظل" مسرحية الظل) واللَّذَيْن استخدم كلاهما اللغة العربية أو التركية واللهجة المصرية، واللذين يعودان إلى العصر الفاطمى على الأقل. وقد اجتذبت العروض مع أنواع أخرى من التسلية مثل الدوسة والمحمل والمولد النبوى والموالد الأخرى (أعياد ميلاد الأولياء) والاحتفالات التى تقام بعد الغَسَقِ فى شهر الصوم رمضان، اجتذبت العروض حشوداً من النظارة فى الأماكن الشعبية بالقاهرة، وقد وفَّرَ القره قوز الترفيه فى احتفالات شعبية أخرى وفى الاحتفالات العائلية، كالختان أو حفلات الزواج، فى بيوتات الأشراف. كانت الدَّوْسَة احتفالاً شعبياً سنوياً، حيث كان الشيخ المتصوف السعدىّ يمتطى صهوة جواده فوق أجساد مريديه المنبطحة أرضًا فى اختبار للإيمان والجَلَدِ. ويُؤَدَّى هذا الاحتفالُ عادة فى ميدان الأزبكية، كما تُقَامُ احتفالاتُ الدراويش بالمولد النبوى – يوم ميلاد النبى فى شهر ربيع الأول – قُرْبَ بيت نقيب السادات البكرية، رئيس رابطات الأخوة الصوفية. ولمثل هذه الاحتفالات كانت تنصب خيام متنوعة ومقصورات فى ميدان الأزبكية؛ وتقدم عروض القره قوز فى عدد من السرادقات يمكنها أن تتسع لأشخاص يتراوح عددهم بين الألفين إلى ثلاثة الآلاف(٢). وكان "المَحْمَلُ" احتفالاً شعبياً آخر، حيث تُقَدَّمُ لِرَكْبِ الحجيج سنوياً بالقاهرة الكسوة الجديدة– غطاء الكعبة– لِتُؤْخَذَ إلى مَكَّةَ.

كانت الأزبكية مشهدَ العديد من هذه الأحداث، واحدة من أكثر أحياء القاهرة السكنية حداثةً لحكام مصر لعدة قرون. وكان كثيرٌ من قصور البكوات وبيوت الذوات من الأقباط والقادة الدينيين المسلمين قريبةً من بُحَيْرَةِ الأزبكية، وحى النصارى (حارة النصارى) قريبًا أيضًا من الأزبكية، وقد انتقلت البطريركية القبطية إليها عام ١٧٩٤ . وتغذى البحيرةَ قنواتٌ من النيل فى موسم الفيضان، وقد سار الكثير من الناس إليها للتجديف طلبًا للاسترخاء. كانت الأزبكية المكان الذى انعقدت فيه الاحتفالات الشعبية الرئيسية، وهناك تطلق الألعاب النارية سنويًا عندما يُفْتَحُ خزانُ الخليج (القنال) دلالةً

على ارتفاع منسوب النيل[٣]. ظلت الأزبكية زمنًا طويلاً مركزَ تسلية القاهرة؛ فهناك يجلس الناس وينصتون للشعراء العرب الرواة في مقاهيها ومطاعمها المنتشرة على جانب البحيرة. ويظل محيط حدائق الأزبكية والشوارع المحيطة بها أحد مراكز حي المسارح في القاهرة حتى يومنا هذا. وقد عاش الحاكم التركى الذى تولى السلطة بعد الاحتلال الفرنسى (١٧٩٨– ١٨٠١) "محمد خسرو باشا" هناك فى "قصر الألفى" وهناك بنى "محمد على باشا"، الوالى منذ عام ١٨٠٥، قصراً كبيراً. وعقد "محمد على" فى الأزبكية عام ١٨١٣ (الموافق المحرم ١٢٢٩ هجرية) الاحتفالات بزفاف ابنه "إسماعيل باشا"، وزفاف سكرتيره "محمد بك الدفتردار" على ابنته، واستمتع من حضروا هذه الاحتفالات التى امتدت أسبوعين، بكل ضروب التسلية وكل أنماط المُسلِّين (أرباب الملاعب) مثل القره قوز والقمار والأراجيح والمشعوذين والمطربين ومغنيى الشوارع (المفذلكين) والممثلين (الحبابظية) والسائرين على الحبال المشدودة ولاعبى الأكروبات والقرادين والراقصين والراقصات (برامكة) [٤].

كان هناك ملتقًى آخرُ دائمٌ فى المدينة لمثل هذه الأحداث، وكان فضاءً واسعًا مفتوحًا يُسَمَّى "الرُّمَيْلَة" عند سَفْحِ القلعة، وفى هذا المكان عام ١٨٢٣ كان الحمير والحاربون والمشعوذون والممثلون مرئيِّين.

القره قوز

كان لاعب الظل فى القره قوز يستخدم حاملا مثل مسرح الدمى المتحركة الأوروبى. وبدلاً من خشبة مسرح مفتوحة يمتد قماش من القنب عبر هذا الحامل ويضاء من الخلف بسراج زيتىٍّ. يدفع لاعب الظل أشكالاً زاهية الألوان برَّاقةً يبلغ طولها قدمًا مصنوعة من الجلد على قماش القنب، بواسطة عِصِيٍّ تُوَجِّهُهَا أُدْخِلَتْ فى الأشكال. ويتحكم فى الأشكال عادة لاعبٌ واحدٌ (المُقَدَّم) وفى بعض الأحيان يكون قد استأجر مُسَاعِدِينَ أو تلاميذَ؛ لتحريكها[٥]. وقد يصاحبه فى الاحتفالات الأكبر شأنًا ثلاثةُ أو أربعةُ موسيقيين من ضاربى الدفوف ونافخى الفلوت والطبالين. ويستهل القره

قوز، الشخصية الرئيسية، التمثيل بتحية الجمهور، ويُثْنِى على الحكومة، ويعلن موضوع القطعة التمثيلية. ويتألف العرض من حوارات قصيرة مضحكة ورقصات ومشاهد مألوفة تتسم بإساءات فهمٍ لغويةٍ وضجيجٍ وعنفٍ وإلماحاتٍ جنسية كثيرة، كما فى مشهد "بنش وزوجته جودى" Punch & Jugy فى المسرح الإنجليزى. وفى بعض الأحيان تغيبت النساء عن الأماكن العامة عندما كانت تقدم عروض الفانوس السحرى وعروض بنش العربية (عروض الدمى)، لأنها تَعْرِضُ مثل هذا الفجور المُطْلَقِ العنان[٦]. وهناك شخصيات تمثيلية مألوفة، القره قوز، الذى يُصَوِّرُ العرضُ مغامراته، فهو شخص شرس، وواسع الحلية ومتفاخر، على الرغم من أنه يكشف عن حكمة شعبية.

ويذكر المستعرب "إدوارد ويليام لين"، الذى أقام بمصر فى الأعوام ١٨٢٥–١٨٢٨ و ١٨٣٣– ١٨٣٥ و ١٨٤٢– ١٨٤٩، أن عروض القره قوز فى أغلب الأحيان كانت تقدم باللغة التركية.

> **"إن عروضهم، التى تكون بشكل عام، باللغة البذاءة، تقوم بين الفينة والفينة بالترفيه عن الأتراك المقيمين فى القاهرة، لكنها بطبيعة الحال، ليست جذابة جدا بالنسبة لأولئك الذين لا يفهمون التركية"[٧].**

وقد شاهد المُبَشِّرُ الألمانى "هاوسمان" عروضًا باللغة التركية بالقاهرة فى العقد السابع من القرن التاسعَ عشرَ. وقد ألمح البعض إلى أن القره قوز لم يَعُدْ إلى الظهور حتى حوالى العقد الثامن[٨]. كانت التركية لغة النخبة الحاكمة والأسرة الملكية وكبار ضباط الجيش حتى النصف الثانى من القرن التاسعَ عشرَ. وفى عام ١٨٧٩ كان هذا "العرض المثير للضحك للنكات المبتذلة والمشاجرات المحتدمة والإيماءات غير اللائقة" لا يزال منظرًا مألوفًا بالقاهرة، وبالفعل فى معظم مدن الشرق[٩]. وظل على هذا النحو لعدة سنوات.

وعلى الرغم من أن بعض النصوص والتوصيفات التفصيلية للقره قوز متاحةٌ من قرون سابقة، وأن "ياكوب" و"كالى" و"ليتمان" و"بروفر" و"تيمور باشا" قد جمعوا

نصوصًا عند نهاية القرن التاسعَ عشرَ وبداية القرن العشرين، فإن القليلَ معروفٌ عن عروض القره قوز التى شوهدت فى الفترة موضع البحث. وقد حاول "ثالسو" أن يوضح أن القره قوز العثمانى المتأخر استعار بعض المشاهد من مسرحيات موليير "طرطوف" و"البخيل" و"مقالب سكابان"، وقد يكون القره قوز المصرى قد اسْتُقِيَ من أعمال هذا الكاتب الدرامى وغيره من الكتاب الدراميين(١٠). وعندما بدأ الجمهور المصرى يَتَرَدَّدُ على المسرح الأوروبى منذ زمن الغزو الفرنسى، ربما تكون بعض مشاهد المسرح الأوروبى قد قُلِّدَتْ فى بعض عروض القره قوز، إذ أصبح الأفندى (المصرى المتفرنج) واحدًا من الشخصيات التمثيلية فى عرض القره قوز.

كانت عروض الدمى شائعة أيضًا فى مصر، وعلى الأخص فى شوارع القاهرة، وقد انطبق مصطلح القره قوز التركى تمامًا على مسرح الدمى(١١). وكان العرض يقدم على خشبة مسرح ضيقة جدا، وكان عارض الدمى يمكنه أن يتحرك عليه بسهولة. يختفى المؤدى فى علبة خشبية، ويمكنه أن يرى كلاً من المسرح والنظارة عبر ثقوب دون أن يكون مرئيًا. وكانت الأشكال الخشبية البلاستيكية الصغيرة الرديئة الصُّنْعِ تبدو من خلال فتحات فى خشبة مسرح العلبة، ويتم التحكم فيها بواسطة أسلاك نحاسية تمر عبر ثقوب فى غطاء العلبة. وقد شاهد الكاتب الفرنسى الشهير "جيرار دى نيرفال" عام ١٩٤٣ شكلاً أكثر بدائية من الدمى التى تتحرك بخيوط (فى الأزبكية)، يقوم اللاعب بترقيصها بركبته(١٢). ومِثْل لاعب الظل كان المُقَدِّمُ يضفى على صوته نبرة حادة فى حوار الشخصيات، بأن يضع أداة خاصة فى فِيهِ. وتبدأ الدمى العرض بأن تثنى على بعضها البعض وتتشاجر بالتدريج وتنتهى بأن تضرب إحداها الأخرى مثلما فى نظائرها البريطانية "بنش وجودى"(١٣).

ويصف الرحالة الإنجليزى "سير جاردنر ويلكنسون" عروضًا من هذا البانش التركى "بنش التركية" رآها فى شهر رمضان فى العقد الخامس؛ وكان المركز الخاص لمثل هذه الأنشطة مقهى فى الشارع الذى كان يعيش فيه الباشا محمد على. فى هذه العروض يعيد القره قوز أداء أعمال بطولية فَذَّة يزعم أنه قام بها خلال حياته العملية.

ومن الواضح أن هذه العروض لم تلق استحسان "السير ويلكنسون" فقد كتب قائلاً: "في هذه الدعابات التهكمية لم يرحم القره قوز لا المنزلة الاجتماعية ولا السن ولا الجنس، وحتى تقديم شكوى إلى الحكومة كان مجون هذه العروض الشيطانية فاضحًا إلى حد أنه كان يصدم جمهورًا إغريقيا رغم تَعَوُّدِه على مسرحيات "أريستوفانيس"(١٤).

وقد تضمنت أشكالُ ترفيهٍ أخرى عناصرَ درامية. كان هناك مهرجون يقومون بالترفيه عن الجماهير في مناسبات مثل مناسبة المَحْمَل:

> **"كان المهرجون الهزليون - النمط الأصلي لمهرجينا المتعارَف عليهم في أوروبا - يتنقلون بين الأولياء، وهم يلونون سيماء وجوههم بأشكال غريبة، ويتفوهون بسخافات مقصودة من أجل الترفيه عن عامة الناس، وقد حُمِلَتْ بعض هذه الشخصيات المسرحية ذات الأردية المتعددة الألوان على أكتاف رجال، وركب الآخرون جمالاً، في حين جعل الأقل تميزًا منهم من أرْجُلِهِم فرجارًا لهم، مثل "مارتيونس سكريبيروس" الشهير. وكانت ملابسهم الغريبة ومظهرهم الطريف تفوق الوصف، لكن المهرج الأساسي يرتدي معطفًا ذا غطاءٍ للرأس من جلد الغنم، وقد ارتداه بصوفه عليه، وله شارب عظيمٌ حجمُه طولُهُ ست بوصات أو سبع على الأقل، مصبوغ بألوان متنوعة، ويبرز من كل جانب مثل أعواد الكراث".**

هكذا وصفهم "جيمز سان- جون" الرحَّالة البريطاني عام ١٨٣٣(١٥). كان مهرجو القاهرة أمهر المهرجين في مصر، وكانوا محبوبين من الناس، كانوا ناجحين على وجه الخصوص في التنكر وفي اتخاذ أوضاع غريبة، تَحْفَلُ خطاباتهم بالنكات التي يستحضرون فيها بطل تمثيلياتهم الهزلية، "الأمير قراقوش"(١٦)، ساعِدَ "صلاح الدين" الأيْمَنَ وابْنَهُ الذي كان قد أصبح الموضوع الأبدي للنكات الشعبية بصفته مضربَ المَثَلِ في الغباء(١٧). كان قراقوش رجلاً قديرًا، لكنه افْتُرِيَ عليه كثيرًا في سلسلة من النوادر

من قِبَلِ "ابن مماتي". وفي مولد السيد البدوي بطنطا صيفًا كان يُشَاهَدُ مثل هؤلاء المتنكرين في الموكب الكبير يوم الجمعة الأخير من الاحتفال:

"يمر عديد من الفتيات مرتديات ملابس صِبْيَةٍ مُمْتَطِياتٍ صهواتِ خيولٍ، وبعض أولئك الذين يشاركون في هذه المساخر التنكرية أشخاص ينتمون إلى عائلات طيبة، وكان بينهم أبناء أعضاء البرلمان. وفي مثل هذه المناسبة كان الأوروبي يُقَدَّمُ بشكل كاريكاتيري بصفته فنانًا، كان يجلس على جحش مرتديًا قبعة طويلة وله لحية طويلة وهو يحدق فيما حوله بحثًا عن موضوعات بقلمه الذي يرسم به رسومات تخطيطية خيالية على لوحة هائلة الحجم، تتألف من مواد تُمَثِّلُ أرخص أنواع الوقود في البلد. وكانت هذه الشخصية تنتزع ضحكاتٍ صاخبةً من الجمهور المحتشد، وكان القاضي أيضًا يظهر بعمامة يصل قطرها إلى ياردة تقريبًا، في حين يركب خلفه الكَاتِبُ، أو السكرتير، جالسًا على جحش ورأسه باتجاه الذَّيْلِ. وعندما يتحرك المَوْكِبُ يعقد القاضي محاكماتٍ وهْمِيَّةً في الأغلب لأشخاص مذنبين بتطليق عدد مفرط من الزوجات، لأن الجنس الناعم، كما هو معروف جيدا، غير ظاهر للعيان، بأي حال من الأحوال، ويجب أن يُكَالَ لهن المديحُ على النحو الوافي"(١٨).

وكان من الممكن رؤية مثل هذا المهرج (حوالي عام ١٨٧٩)، في ذكرى المولد النبوي التي يُحتَفل بها في مساحة واسعة من الأرض، تمتد بين القاهرة وبولاق (ميناء النيل بالقاهرة)، حيث تُنْصَبُ حَلْقَةٌ واسعة من الخيام. وبهذه الخيام أكشاك تضاء بالشمعدانات للعوالم والقره قوز وفرق الموسيقى العربية التي كان أداؤها، على وجه الخصوص، يبهج الجماهير الغفيرة. ومن بين ضروب الترفيه تشخيص الدمية التركية التي يقال لها "على كاكا". كان هذا الشخص يؤدي مشاهد من عمل "رابيليه" بمساعدة

نساء وأطفال من المشاهدين، الذين كانوا يغرقون فى الضحك الصاخب، كانت فكاهاته وإيماءاته فاحشةً بشكل لا يوصف. كان على كاكا "من نوع مهرج السيرك، يقرعونه بالضربات ويغمرونه بالسخرية والنكات، لكنه ينتقم لنفسه بممارسته حرفتَه. ولا يدانى المشهد الذى يثير الخجل كل ما يمكن تصوره لخيال أكثر الناس انحطاطًا وتلوثًا"[١٩].
كان الرقص أيضًا شكلاً شعبيًا من أشكال الترفيه بالنسبة للمصريين والزائرين، وكان رقص الغوازى يأخذ شكل الأداء الإيمائى أو البالية، إذ يحكى قصصًا بسيطة عن العشاق[٢٠]. وأحد أشهر العروض رقصة "النحلة" التى تقوم بها العوالم (وهن راقصات مصريات)، حيث تتظاهر الراقصة الصغيرة السن فيها بأن حشرة لدغتها وتتخذ من هذا مبررًا لخَلْعِ ملابسها[٢١].

المسرحيات الهزلية

كانت العروض الهزلية المرتجلة (التى يقدمها ممثلون رُحَّل) أقرب الأشكال السابقة إلى الدراما الحديثة. وقد عُرِفَ ممثل الهزليات المصرى فى أغلب الأحيان حتى بواكير العقد الأول من القرن العشرين باسم "ابن رابية"[٢٢] وتُعْرَفُ الفرقة باسم "أولاد رابية" ويسميهم عبد الرحمن الجبرتى- المؤرخ المصرى "أرباب الملاعب"[٢٣]، ويسميهم أيضًا "أهل الملاهى" وكانت إشارته المبكرة هذه إلى هؤلاء الممثلين عام ١٦٩٦م=١١٠٨هـ. ويقدم الرحَّالة الدانماركى "كارستان نيبور" وصفًا لمسرحية عرضها هؤلاء الفنانون، وقد شاهدها عيانًا عام١٧٦٣[٢٤]. وفى حفل زفاف إسماعيل باشا عام ١٨١٣ ظهر هؤلاء اللاعبون الذى سُمُّوا بـ"الحبابظية" فى موكب تألف من طوائف مختلفة، وهم يصورون مِهَنَهُمْ فى سلسلة من لوحات تعلو عربات تجرها جياد[٢٥]. وقد وصف عالم الآثار الإيطالى "بيلزونى" عرضًا لمسرحيتين مضحكتين قدمهما مثل هؤلاء الممثلين فى حفل زفاف بشبرا، قريبًا من القاهرة فى عام ١٨١٥:

> **"أخذت الفرقة أماكنها بكثير من النظام، وهم يشكلون مدرجًا مستديرًا، حيث كان الرجال معزولين عن النساء. وبعد**

الرقص جاء العرض. كان موضوع العرض مُستَقًى من أحداث الحياة الاجتماعية، مثلما يحدث عندنا، لكنه يتسم ببساطة الأفكار العربية. وهو يدور حول حَاجٍّ يخاطب جمَّالاً ويريد الذهاب إلى مَكَّةَ، ويكلفه بمهمة الحصول على دابَّةٍ تحمله. يذهب هذا للبحث عن تاجر جمال، ويعقد معه صفقة يخدع فيها التاجر والمسافر بضربة واحدة ، إذ يعطى الجمَّالُ التاجرَ أقل من المبلغ الذى يتلقاه ويطلب من الآخر أكثر من المبلغ الذى اتفق معه عليه. ويحرص فى نفس الوقت ألا يتقابل البائع مع المشترى. وأخيراً يحضر الجمل مُغَطًّى بفرش، كما لو كان جاهزًا للرحيل، لكن حين يريد الحاج امتطاء الحيوان يجده رديئًا لدرجة أنه يرفض أن يأخذه ويطالب بنقوده. ويتحول الأمر من مجرد كلام إلى التماسك بالأيدى، وعلى أصوات هذه المشادة يظهر تاجر الجمال الذى ينكر معرفته بالحيوان موضوع الخلاف. ويتبين أن الجمَّال النصاب ارتكب عملية احتيال ثالثة بأن أبدل بالجمل الجيد الذى كُلِّفَ بشرائه جملاً رديئًا. ونتيجة لهذا يتعرض للضرب المبرح ثم يلوذ بالفرار. ومع سذاجة هذه المسرحية فإنها حققت نجاحًا لدى الجمهور الذى استمتع بما لقيه الجمَّال النصاب من سخرية واستهزاء"(٢٦).

وبعد هذه المسرحية شاهد "بيلزونى" مسرحية عرضت على النحو التالى:

"الشخصية الرئيسية فى هذه المسرحية الهزلية مسافر أوروبى يقوم بدور المهرج، ويحدث أن ينزل هذا الأجنبى عند أحد الأعراب. وعلى الرغم من رقة حال هذا الأعرابى فإنه أراد أن يظهر بمظهر الغنى القادر، فأمر زوجته بذبح خروف؛ إكرامًا لضيفه الأوروبى، وتظاهرت الزوجة بطاعة زوجها غير أنها عادت

فـأخـبـرته بأن الأغنام تَفَرَّقَتْ فى المراعى ويلزم لإعـادتهـا وقت طويل. وهنا طلب الزوج من زوجـتـه ذبح أربع دجـاجـات، لكن الزوجة اعتذرت بأنها لا تستطيع الإمسـاك بالدجاج، فما كان من الرجل إلا أن طلب منـها أن تشوى بعض الحمام، لكنها اعتذرت مـرة أخرى بأن الحمام كُلُّهُ طار. وفى النهاية اقتصـرت مـأدبة الأجنبى على اللبن الزبادى وخـبـز الذرة، وهو كل مـا يملكه المُضيف المحترم"[٢٦].

ويصف "لين" أيضاً هؤلاء الممثلين الكوميديين الذين رآهم عام ١٨٣٤:

"يقوم ممثلون يقال لهم "المحبظون"[٢٧] بمسـرحيات هزلية متواصلة تثير الاستهزاء، ويجد المصريون فيها تسليةً فى أغلب الأحيان. ونادراً مـا تسـتحق عروضـهم الوصف، فـهم يقـومـون بالتسلية وينالون التصـفيق أسـاسًا عَبْرَ نكات سوقـية وأفـعال فاضحة. والممثلون رجال وصبية فقط، ويؤدى رجل أو صبى دور امرأة مرتديًا زيًا نسائيًا"[٢٨].

ويقدم "لين" تقريراً عن مسرحية من هذا النوع، عُرِضَتْ أمام "محمد على" والى مصر:

"كانت شخصيات المسرحية ناظرًا (والى منطقة) وشيخ بلد (أو رئيس قرية) وخـادم هذا الأخير وكاتبًا قبطيًا وفلاحًا مَدِينًا للحكومة وزوجته وخمسة أشخاصٍ آخرين، ظهر اثنان منهم أولاً فى دور قارعى طبول والثالث عازف مزمار وظهر الاثنان الآخران فى دور رَاقِصَيْنِ. وبعـد أن يقـوم هـؤلاء الخـمـسـة بدق الطبـول والعـزف على المزمار والرقص، يدخل الناظر وباقى الممثلين إلى الحديقة، يسأل الناظر: "بِكَمْ يَدِينُ عوض بن رجب؟ عندئذ يجيب العـازفـون والراقـصـون الذين يلعبـون الآن دور فـلاحين بسطاء:

"أطْلُبْ من القبطى أن ينظر فى السِّجِلّ" والكاتب القبطى يحمل فى زُنَّارِهِ محبرة، ويرتدى زيَّ قبطىٍّ مُعَمَّمًا بعِمَامَةٍ سوداءَ كبيرةٍ. يسأله شيخ البلد: كم المكتوب على عوض بن رجب؟ فيجيب الكاتب: "ألفُ قرش"، فيقول شيخ البلد: "وكم دفع؟" فيجيب الكاتب: "خمسةُ قروش" فيقول مخاطبًا الفلاحَ: "يارجل، لماذا لا تحضر النقود؟" فيجيب الفلاح: "ليس لدىَّ شىءٌ منها". فيصيحُ شيخُ البلد: "أطرحوه أرضًا". ثم يحضرون قطعة منتفخة من الأمعاء تشبه السَّوْطَ، ويضربون بها الفلاح وهو يسترحم الناظر صائحًا: "وشرف ذيل حصانك، يا بيه! وشرف سروال زوجتك، يا بيه! وشرف عصابة رأس زوجتك يا بيه!" وبعد عشرين التماسًا من هذا القبيل ينتهى ضربه، ويُسْحَبُ إلى الخارج، ويُسْجَنُ. وسرعان ما تأتى زوجته وتسأله: "كيف حالك؟" فيجيب: "اعملى معروف يا زوجتى، خذى بعض الكشك وبعض البيض وبعض الشَّعْرِيَّة واذهبى بها إلى بيت الكاتب القبطى وناشدى كرمه أن يطلق سراحى". فتأخذ الزوجة هذه الأشياء فى ثلاث سلال إلى بيت القبطى وتسأل الناس هناك: "أين المعلم حنا الكاتب؟ فيجيبون: "ها هو يجلس هناك". فتقول له: "يا معلم حنا، اعمل معروف، واقبل هذه الأشياء، واعمل على إطلاق سراح زوجى". فيسألها: "مَنْ زَوْجُكِ؟". فتجيبه: "الفلاح الذى يَدِينُ بألف قرش". يقول: أحْضِرِى عشرين أو ثلاثين قرشًا لرشوة شيخ البلد". تمضى، ولا تلبث أن تعود وفى يدها النقود، وتعطيها لشيخ البلد فيقول الشيخ: "ما هذا؟" تجيبه: "خذها رشوة وأطْلِقْ سراح زوجى. فيقول: "جميل جدًا، اذهبى إلى الناظر". تنسحب لفترة قصيرة وتسوِّد حواف جفنيها بالكحل، وتضع حنَّة جديدة على يديها وقدميها، وتذهب إلى الناظر تقول له: "مساء الخير يا

سيدى". فيسألها: "ماذا تريدين؟" فتجيب: "أنا زوجة عوض الذى يدين بألف قرش". فيسألها مرة ثانية: "ولكن ماذا تريدين؟" تجيبه قائلة: "زوجى مسجون وأنا فى عرض كرمك أن تطلق سراحه". وفيما هى تلحف فى هذا الطلب تبتسم وتظهر له أنها لا تطلب هذه الخدمة دون أن تكون راغبة فى منحه تعويضًا، يحصل على هذا التعويض وينحاز إلى جانب الزوج ويطلق سراحه. كانت هذه المسرحية الهزلية تُعْرَضُ أمام الباشا بهدف لفت انتباهه إلى سلوك هؤلاء الأشخاص الذين أُوكِلَ إليهم مُهِمَّةَ جمع الضرائب"(٢٨).

شاهد هذه التمثيليات الدرامية البسيطة أيضًا الموظف البريطانى "جون بورنج" الذى كان يرفع تقاريره إلى لورد "بالمرستون" عن شئون مصر عام ١٨٣٩ . أشار بورنج إلى أن هذه المسرحيات غير الناضجة كانت تتعلق عمومًا بواحد من موضوعين من أكثر الموضوعات أهميةً لهم، دينَهُمْ وفَرْضَ الضرائبِ عليهم. وقال بورنج: "تقدم الدرامات الدينية عادة مسيحيًا كافرًا، تُمَارَسُ عليه عمليةُ الهداية فى شكل عمليات ضرب قاسية بالعصا، ودائمًا ما تنتهى العملية بانتصار العقيدة المحمدية، ويستسلم المسيحىُّ الذى يعانى شيئًا فشيئًا، وبعد وفرة من الضربات يصل المسيحىُّ إلى وفرة من الإيمان"(٢٩). وقد شاهد "ماكسيم دوكام"، رفيق الروائىِّ الفرنسىِّ "جوستاف فلوبير"، عرضًا بالقاهرة فى نوفمبر من عام ١٨٤٩ أثناء رحلته بمصر، فى حفل زفاف ابنة خادم حمام الخديوى عباس باشا، وقد شوهد فى هذا العرض ممثلان:

"كان أحدهما يتنكر فى زىٍّ امرأة غريبة الشكل والآخر يضع لحية طويلة وقد قَوَّسَ ظَهْرَهُ مِثْلَ رجل بَلَغَ المائة من عمره. كان هذان الشخصان يلعبان نوعًا من التمثيل البدائى يدور فيه سؤالٌ مرارًا وتكرارًا من المرأة العجوز، عن العمر والأدوية. وكان كل كلام يصدر عنها يثير ضحك الجميع. ولا يمكننى ترجمة ما

كانا يقولانه إذ إن لغتيهما وإشاراتهما كانت من الفجاجة والبذاءة لدرجة أن "أريستوفان" الطَّيِّبَ نَفْسَهُ كان وجهه يحمر خجلاً إلى أن يصيبه نزيف فى المخ".

أمتع هذا العرض النساء داخل البيت، وهنَّ اللاتى كن يضحكن باستمتاع، ويطلقن زغاريد إظهاراً لاستمتاعهن(٣٠). لم يكن فلوبير نفسه بهذا القدر من الحرص شَأْنَ رفيقه فى إعادة حكى المشهد، فهو يُقَدِّمُ لنا جزءاً من الحوار بين المريضة والطبيب:

- من بالباب؟.. لا، لم أسمح لك بالدخول. مَنْ بالباب؟

- إنه...

- لا. من؟.. من؟

- بغىٌّ!

- أوه، أدْخِلِى طبعًا.

- ماذا يفعل الطبيب؟

- إنه فى الحديقة.

- مع من؟

- مع حماره.. إنه ينكحه(٣١).

كان من الممكن مشاهدة مثل هذه الهزليات المضحكة - التى نأمل أنها كانت أكثر وقاراً - بعد نمو المسرح العربى بالأسلوب الأوروبى، حتى إن البنات فى الحرملك الملكى كن يقمن بأداء هذه الهزليات(٣٢). وقد حضر "تشارلز وانر"(٣٣) هزلية عربية ساذجة فى شتاء (١٨٧٤- ١٨٧٥) قام بعرضها بَحَّارَةٌ مصريون على متن مركب فى النيل. أدَّى البحارة أدوار أعيان متنوعين يعطون أو يتلقون رشاوى. ويبدو أنه كان من المعتاد أن يقوم بحارة المراكب بالترفيه عن المسافرين بهذه الطريقة. وقد شاهد

"هاربيت مـارتينو" مثل هذا العرض فى فبراير عام ١٨٤٧(٣٤). وفى يناير عام ١٨٨١ شاهد المعلم الخصوصى بالقصر، "بُتلر"، دراما تركية فى الليلة الأولى من الاحتفالات التى أقيمت لزواج نجل الخديوى إسماعيل- الأمير محمود- بحضور الخديو واثنى عشر موظَّفًا من موظفى البلاط. كان يصاحب العرض اثنان من الموسيقيين: واحدٌ للعزف على الفلوت والآخر على طبلتين على شاكلة وعائين مقوسين:

"لقد كان ضربًا من الكوميديا غلب فيه الحوارُ على الأداء. أظهر المشهد الأول استئجار زوجة شابة بيتًا. كانت هذه الشابة ترتدى ثيابًا كلها من الحرير الأزرق وبصحبتها عجوزٌ شمطاءُ ترتدى ثيابًا كلها بلون قرمزىٍّ، وخادمة ترتدى ثيابًا كلها صفراء اللون، وقد صُوِّرَتْ هيئةُ البيت بِمَنْشَرِ غسيل انسحبت النساء خلفه وإن بقين مرئيات بالطبع، وليس هذا مثل "حائط سناوت" فى مسرحية "بيرام وتسبا"(٣٥). وبمجرد الاتفاق على الإيجار دخل الزوج مترنحًا [من أثر الخمر] أو غير قادر يتعثر تحت سلة كبيرة فارغة، وهى إشارةٌ إلى أمتعة العائلة. وعندما غادر مرة أخرى، تقدم يهودىٌّ بشع الهيئة بصحبة قزم ذى لحية لا يكاد طوله يبلغ قدمين. كان اليهودىُّ دائنًا أتى يطالب بالدفع، وانتهت الأمر بعراك أغضب القزم، فراح يطوف حول المكان بسرعة بالغة على أربع وهو يهاجم السيدات بسرعة وخفة حركة قط. وفى منتصف العراك يدخل الزوج الثمل ويُحَزِّمُ اليهوديَّ والقزم فى السلة ويجرهما حول الغرفة وهو يشكو من ثقل الأمتعة. وتلا ذلك مشهدان مُتَماثِلان أحدهما تركى والآخر فارسى، انتهيا على نفس المنوال، وفى النهاية واجه الزوج طابورًا من الدائنين، وأقرت الزوجة بتبذيرها ليفيقه هذا من الخمر ويعد بالدفع بوداعةٍ، وتصل الكوميديا إلى نهايتها على نحو فاتر"(٣٦).

هذه الأوصاف الموجزة هي كل ما نعرفه عن هؤلاء الممثلين الرحّل في القرن التاسعَ عشرَ. كانت عروضهم تُقَدَّمُ عامة في الاحتفالات الأسرية وأيام الأعياد التي يُشَاهَدُ فيها القره قوز. وكانت هذه المشاهد الكوميدية تتوفر في حفلات الزفاف على نفقة العريس، وتعرض أمام البيت أو في فنائه إذا كان كبيراً بما فيه الكفاية، بصفتها ترفيهًا للضيوف أثناء ليلة الحنة، وأحيانًا أثناء النصف الأخير من اليوم الذي يسبقها، في حين ينسحب الخطيبان مع أقاربهما إلى داخل الحريم[٣٧]. ويبدو أنه إذا كان الحفل يتضمن مجموعة كبيرة من الفنانين فإنهم يعرضون في بيوت الأعيان والأغنياء لقاء أجْرٍ، رغم أنهم كانوا أحيانًا في رمضان يعتمدون على كرم جمهور الحاضر في مكان عام[٣٨].

وطبقًا لما يقوله "نيبور"، فقد يرى المرء فرقة مختلطة من المسلمين والمسيحيين واليهود، فقد كان من الواضح أن التمثيل على عكس المهن الأخرى لم يكن تخطط حدوده على أساس ديني. ولما كان أعضاء مهنة التمثيل بدون شك مُحْتَقَرينَ من قِبَلِ المجتمع عمومًا، فمن الطبيعي أنه لم توجد منافسة بين الطوائف الدينية للتحكم في عضويتها. وكان الرجال والصبية، على الأرجح، يؤدون أدوار النساء منعًا للإساءة إلى الأعراف الاجتماعية في مجتمع يتم فيه الفَصْلُ بين الجنسين بإدخال نساء في فرقة التمثيل. كان الممثلون يرتدون أحيانًا زيًا نسويًا، ويمكن افتراض أنهم استخدموا أيضًا مساحيق التجميل وربما الأقنعة.

وكان يروق لمعظم الممثلين تصويرُ مِحَنِ الجماهير المطحونة والهجوم على طبقة الموظفين الفاسدة والطبقات الحاكمة العليا المتجبرة، والضرائب المفرطة[٣٩]. بل إن مؤيديهم من الأغنياء وذوي السلطة والنفوذ رَأَوْا في هذا تهكمًا مسليًا غير ضار. وهناك الكثير من الإلماح الجنسي، بل حتى أشكال الأفعال الفاضحة، على الرغم من أنه يبدو أن العروض كانت تضم جمهوراً مختلطًا وإن كانت غالبيته من الشباب[٤٠]. كان "أولاد رابية" يتهكمون على الطبقات الحاكمة؛ لسلبها المزارع وسرقة قطعان الماشية وللعقوبات الصارمة التي فرضوها من ضرب بالسياط أو إعدام رجل لأنه سرق

عشرين فضة أو شَنْق شخص ما لأن المدير أو المأمور كان غاضبًا[٤١]. كان العنف والضرب بالعصا والسجن وما إلى ذلك مما أُنْزِلَ بالمستضعفين سَيِّئى الحظ من المقومات الشائعة لهذه التسلية. كانوا يسخرون من أولئك الذين فشلوا فى الدفاع عن شرفهم وأولئك الذين وثقوا ثقة شديدة فى خدمهم وعبيدهم، وغالبًا ما استهدفت المسرحية الأوروبيين والأقليات الدينيةَ من المسيحيين واليهود. كان الكثير من الموضوعات: الفكاهة السائدة والقدرة الجنسية والهجوم على الفساد وسبُّ الأقليات والاستهزاء من سذاجة الرجل العامى موضوعاتٍ شائعةً فى كل من القره قوز والهزليات، وربما دان كل واحد من هذين الشكلين الدراميين للشكل الآخر. وقد وجدت هذه الموضوعات صدًى لها فى المسرح المصرى العربى الساخر فى العقد الثامن من القرن التاسعَ عشرَ. كانت فكاهة هذه الهزليات أشبه بالتمثيل الصامت البريطانى أو تمثيل فنانى الشارع اليومَ. وكانت هذه العروض تصاحبها الموسيقى وكان اشتراك المتفرجين موضع ترحيب وتشجيع. لم تفسح هذه المسرحيات الارتجالية مجالاً كبيرًا لتطور الحبكة أو الشخصية، وغالبًا ما قدمت تعليقًا أخلاقيًا أو اجتماعيًا. وقد قارنها "جيرار دى نيرفال" بـ"الأقوال المأثورة الفرنسية" كوميديات قصيرة تصور مبدأ أخلاقيًا[٤٢]. لم يكن أكثر الراصدين الأوروبيين متأثرين بهذه العروض، فقد كتب "كلوت بك" المدير الفرنسى لمدرسة الطب المصرية منذ عام ١٨٢٧ حتى عام ١٨٤٩ قائلاً: "إن التمثيليات التى يعرضونها تخلو من الإثارة وتفتقد إلى الروح. هذه هى الطفولة الأولى للفن فى الشكل الأكثر بدائيةً والأقل جاذبيةً"[٤٣]. ولم يستحسن كثير من المتعلمين العرب الذين يشاركون معظم الأوروبيين الرأى هذه التسلياتِ الشعبيةَ ونظروا إليها باعتبارها لا تلائم العصر الحديث، ومن الأفضل أن تنمحى من المشهد الاجتماعى. ويذكر "الجبرتى" أن "طوائف مهن الترفيه مثل الراقصات والقرَّادين والممثلين" كانوا من بين أشد الطوائف وضاعةً". واعتبر المسلمون هذه الأشكال من الترفيه لا أخلاقية، حيث إنها تشجع المسلم على أن يحول اهتمامه عن وظيفته الأولية، وهى التقوى الحقيقية[٤٤]. ويُفَرِّقُ التربويُّ المصرى "على مبارك" فى روايته "علم الدين" المنشورة عام ١٨٨٢[٤٥] بين المسرح الأوروبى و"أولاد رابية" المصريين، وينحاز إلى جانب النوع

الأوروبى. تصف شخصية من شخصيات روايته- الشيخ- المسرح التقليدىَّ ويرى كيف يقلد "أولاد رابية" الأحداث الماضية والحالية وأدوراً مخترعة فى بعض الأحيان أو متخلية أو أحداثًا حدثت بالفعل(٤٦). وقد يكون هذا التقليد مفيداً عندما يجعل الناس يضحكون ويكشف عن بذاءة فعل لا أخلاقى بطريقة مضحكة وهازئة. وقد يتعرف شخص على سَوْءَاتِ سلوكه، والتى رفض أن يتعرف عليها مِنْ قَبْلُ. وهى تعرض أمامه فَيَكُفُّ عن مثل هذا الفعل المنفر، رغم أن هذا نادراً ما يحدث. وشعر الشيخ أن هذا الفن يقوم على لغة صدامية وضعف عقل ورذيلة، مما يجعل أى شخص ذى عقل وإحساس دينى ولديه مِثْقَالُ ذَرَّةٍ من الحياء أو الأدب يتجنبها. وقد فسدت أخلاق بعض الناس وتغيرت ممن غفلوا عن أخطارها؛ نتيجة لما رأوه وسمعوه فى هذه التمثيليات. ولو أن هذه المسرحيات (اللعب) خلت من الأفعال الشائنة لما كان بها أذى لكنها فى شكلها الحالى تستحق اللوم، ويجب رفضها. وانتهى عمل مبارك إلى أنه على الأتقياء أن يبتعدوا عن الأماكن التى يتردد عليها هذه الجماعات(٤٧).

ولعل الضغوط الأوروبية قد أدت بالسلطات فى ١٩٠٨ إلى أن تذهب إلى حد حظر القرقوز فى القاهرة، فقد عبَّرَتْ مقالة فى الجريدة السكندرية "مانيفستى كوتيديى" عن أملها فى أن تُحْظَرَ هذه الهزليات غير المهذبة:

> **"ينتشر ضرب من التسلية العربية (الفانتازيا) فى شوارع المدينة المزدحمة فى أوقات الزفاف والمناسبات الأخرى، ويتصدر هذه التسلية شخصان يتظاهران بأنهما يقومان بأعمال أكروباتية باستخدام أكثر الإيماءات بذاءةً وفُحْشًا. ونحن واثقون أننا بإشاراتنا إلى الإزعاج (الذى يُسَبِّبَانَهُ) سوف نراهما يختفيان(٤٨).**

هوامش الفصل الثانى

(١) لمزيد من المعلومات عن المسرح الحى ومسرحية الخيال فى الإسلام فى العصور الوسطى، انظر:
Shmuel Moreh's Live Theatre and Dramatic literature in the Medieval Arab World (Edinburgh, 1992) and his articles: "Live Theatre in Medieval Islam", Studies in Islamic Civilisation in Honour of Professor David Ayalon, ed. M. Sharon (Jerusalem/ Leiden, 1986) and "The Shadow Play (Khayal al- Zill) in the Light of Arabic Literature", Journal of Arabic Literature, xviii (1987), 46- 61.

(٢) Vyse (1840- 2), 2, 19.

(٣) Ibid., 2, 18, n. 5.

(٤) الجبرتى: عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، جـ٤، ص ١٩٨ .

(٥) Anon. (1824), 188, and de Chabrol (1822), 443.

(٦) Didier (1860), 353.

(٧) Lane (1860), 397.

(٨) Müller (1909), 341- 2.

(٩) Anon., The Saturday Review (1879), 112.

(١٠) Adolphe Thalasso, "Molière et le Théâtre turc", La Revue Théâtrale (août 1904) in Abul Naga (1972), 44.

(١١) Clot Bey (1840), 2, 99.

(١٢) de Nerval (1980), 1, 170.

(١٣) Niebuhr (1792), 1, 144, and de Chabrol (1822), 443.

(١٤) Wilkinson (1843), 1, 270.

(١٥) Saint- John (1834), 2, 303.

(١٦) de Chabrol (1822), 444.

(١٧) Forni (1859), 1, 153.

(١٨) Michell (1877), 247.

(١٩) Charmes (1883), 180- 1، عن "على كاكا" انظر:

أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد المصرية، ط ٢، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ص ٢٨٨ .

(٢٠) Saint- John (1853), 2, 186.

(٢١) Forni (1859), 1, 406.

(٢٢) Moreh (1975), 113.

(٢٣) Ibid., 111، والجبرتى، نفسه، جـ٤، ص ١٩٨ .

(٢٤) Niebuhr (1792), 1, 143- 4.

(٢٥) الجبرتى: نفسه، جـ٤، ص ١٩٨ .

(٢٦) Belzoni (1821), 1, 29- 31.

(٢٧) Dozy (1981), 1, 245 حيث يعرف "المحبِّظ" على أنه ممثل الهزليات.

(٢٨) Lane (1860), 395- 7.

(٢٩) Bowring (1840), 144.

(٣٠) Du Camp (1889), 30.

(٣١) Steegmuller (1983), 37- 8.

(٣٢) Chennells (1893), 2, 206.

(٣٣) Warner (1904) quoted in Landau (1969), 52.

(٣٤) Martineau (1876), 187.

(٣٥) توم سناوت Tom Snout – سباك – كان واحداً من الحرفيين البسطاء الذين قدموا المسرحية القصيرة "بيرام وتسبا" Pyramus and Thisbe فى مسرحية شكسبير "حلم ليلة فى منتصف الصيف" A Mid- summer Night's Dream. وفى المسرحية القصيرة يقدم "سناوت" دَوْرَ "وول" Wall "أظرف حاجز".

(٣٦) Butler (1887), 280- 1 and 299.

(٣٧) Lane (1860), 172- 3, and de Nerval (1980), 1, 158.

(٣٨) Niebuhr (1792), 1, 143.

(٣٩) Martineau (1876), 187.

(٤٠) Baedeker (1878), 21.

(٤١) Anon., al- Ustādh, 1: 21 (10 January 1893), 502.

(٤٢) de Nerval (1980), 1, 158.

(٤٣) Clot Bey (1840), 2, 99- 100.

(٤٤) al- Khozai (1984), 35.

(٤٥) على مبارك: نفسه، جـ٢، ص ٤٠٣- ٤٠٤ .

(٤٦) Abul- Naga (1972), 44- 5.

(٤٧) إن مصطلح (فنتازيا) fantasia [وهو اسمٌ أطلق من قِبَل المصريين على كل ضروب التسلية، حيث يكون كل شيء ظريف مرح مرئيا أو مسموعًا] كان منطبقًا على هذه الأحداث، وهو مأخوذ من اليونانية (Klun- ziger, 1878, 188). ويعطى دوزى (283 ,2 ,1981) Dozy تعريفًا للفانتازيا على أنها "حفلة موسيقية ليلية تُعْزَف فيها الموسيقى بالإضافة إلى الرقص".

(٤٨) Manifeste Quotidien (1874) quoted in La Finanza, 133, 31 May 1874.

الفصل الثالث

المسرح الأوروبى فى مصر

مسرح نابليون

عندما احتلت قوةُ الحملة الفرنسية مصرَ عام ١٧٩٨ بُذِلَ كلُّ جهد لمقاومة الاكتئاب والحنين إلى الوطن فى صفوف الجيش، ولخلق هالة من الحالة العادية من خلال توفير التسليات الملائمة لكل أولئك الأجانب الذى جيء بهم إلى شواطيء مصر.

ومن المحتمل أن عدداً من العوامل قد حَفَّزَ مجلس المديرين، السلطة التنفيذية الفرنسية، أن يَشْرَعَ فى الحملة الفرنسية على مصر. وربما نظروا إلى الغزو بصفته سبيلاً إلى تسديد ضربة إلى إنجلترا لسد الطريق البرى إلى الهند، وبالتالى تهديد قبضة إنجلترا على ذلك البلد وتحدى التجار الإنجليز فى البحر الأحمر دون إثارة حرب أوروبية. وكانت هناك أيضًا بلا شكٍّ استجابة للتجار الفرنسيين؛ نظراً لسوء معاملة المماليك لهم. وقد أدَّى هذا إلى إرضاء متطلبات توسيع سطوة الاستعمار الفرنسى الذى ضَعُفَ بعد فقدان المستعمرات السابقة وعلى الأخص فى أمريكا الشمالية. وكان الاعتقاد أن يأتى مع الاستعمار ربح مصاحب له من الزراعة والتجارة المصرية. وقد ألمح البعض أيضاً إلى أن مجلس المديرين كان يتخلص، من خلال الحملة، من "نابليون" الطَّمُوحِ ذى الشعبية، والجنرال الناجح إلى حد أبعد من اللازم.

وبعد احتلال القاهرة مباشرة يوم ٢١ يوليو ١٧٩٨ سرعان ما كانت فرقة موسيقية تَعْزِفُ ونُظِّمَتْ حفلاتٌ موسيقية، وافْتُتِحَ بالقرب من الأزبكية "ملهى تيفولى" وبه عَزْفٌ للرقص ولعب القمار والقراءة ومقصف لتناول المرطبات[1]. وفى أكتوبر عام ١٧٩٨

اجتمعت مجموعة من بين العلماء المصاحبين للجيش، لجنة الفنون، تتألف من "بلزاك" و"ريجل" و"ريبو" و"ريدوتي"؛ لتأسيس جمعية من الهواة تهدف إلى إقامة مسرح (صالة عروض مسرحية) بالقاهرة[٢]. وفي ديسمبر طلب مندوبوهم أخشابًا؛ لبناء مسرح[٣]. وتقرر أن يعرض المسرح بعضًا من أكثر ذخيرة المسرح الفرنسي إمتاعًا في قاعة بُنيتْ بذوق رفيع. وخصصت جريدةُ الحملةِ " كوريي ديچيبت" Courier d'Egypte، وهي أول جريدة مصرية، مساحةً لتغطية أنشطة جمعية هواة الدراما الفرنسية. وقد أوردت يوم ١٠ فبراير ١٧٩٩ خبرًا عن العمل في تشييد مسرح قرب بحيرة الأزبكية[٤] فقد استخدم الفرنسيون المنطقةَ منطقةَ مساكنَ رئيسيةٍ لقوات الاحتلال. وأقام نابليون في قصر الألفي، واحتل فرنسيون آخرون قصورًا أخرى. عاش الكثير من الأجانب من الإيطاليين واليونانيين في المقام الأول في المنطقة قبل الاحتلال وفي أثنائه[٥]. وفضلاً عن المسرح كانت أماكن ترفيه أخرى قد فتحت أبوابها في المنطقة المجاورة مثل الكباريهات والمقاهي والمواخير؛ لتلبي احتياجات القوات.

وقد حَظِيَ كل مسعًى لتسلية المُبْعَدِينَ عن وطنهم بدعم القائد الأعلى. كان "بونابرت" يفضل الممثلين المحترفين، فقد طلب من "مجلس المديرين" بباريس أن يرسل "فرقة ممثلين كوميديين" وفي نفس الوقت طلب "فرقة رقص باليه" ومتعهدي عروض مسرح العرائس من أجل الناس (ثلاثة أو أربعة على الأقل) ومائة امرأة فرنسية، وزوجات كل هؤلاء العاملين في البلد وبعض تجار الخمور وبعض المقطرين. ولسوء الحظ كان على الحملة أن تبقى بدونهم؛ لأنهم لم يصلوا أبدًا.

وقبل أن يعود إلى فرنسا مباشرة في نهاية أغسطس ١٧٩٩ كتب "نابليون" تعليماته يوم ٢٢ أغسطس لخليفته "كليبر":

"لقد طلبت عدة مرات سلفًا فرقة من الكوميديين وسوف أحرص بشكل خاص على إرسال فرقة إليك. فهذا البند ذو أهمية كبرى للجيش كما أنه وسيلة للبدء في تغيير عادات البلد"[٦].

وفى يوم ٢٤ ديسمبر ١٧٩٩ نشرت الجريدة أولَ تقرير لها عن عرض مسرحى، ربما الأول من نوعه فى مصر:

"لقد تَكَوَّنَتْ فى القاهرة فرقةٌ درامية قَدَّمَتْ فى ديسمبر وسط تصفيق دائم من جمهور غفير مسرحيةً فولتير "موت قيصر" ومسرحية "المتحذلقات" لموليير. وينبغى علينا أن نتقدم بالشكر الجزيل للهواة الذين يشكلون هذه الفرقة، لأنهم جلبوا لمواطنيهم مسرحًا ممتعًا حيث سوف يُمْضِى المرءُ من آن لآخر بعضَ ساعات يتذوق فيها متعة الإعجاب بعروضٍ لعظماء فنانينا، وسوف يجد المرء من آن لآخر غبطة نافعة وسط متاعب الحرب والأمور العامة"(٧).

وقد دُمِّرَ المسرح الأول فى الانتفاضة الثورية فى ربيع عام ١٨٠٠، واحترق فى أثناء الانتفاضة جانبٌ من ميدان الأزبكية احتراقًا كاملاً، ولذلك استُغِلَّت الفرصةُ؛ لتوسيع الشوارع للسماح للعربات التى تجرها جياد بالمرور.

وأعاد الجنرال "مينو" بناء المسرح وأسماه مسرح الجمهورية بالقرب مما يسمى الآن بشارع غيط النبى(٨). وفى يوم ٧ يناير ١٨٠١ (٩) أعلنت الجريدة أن الفرقة كانت قد افتتحت قاعتها الجديدة يوم ٣١ ديسمبر ١٨٠٠ بعرضىْ "فيلو كتيت"(١٠) و"التذكرتان"(١١) و"مختطف چِل"(١٢). ولا نعرف ما إذا كانت الفرقة قد قدمت عروضًا فى بحر هذه السنة أم لا. وكان السودُ (النوبيون من أهل البلد) من النظارة مسرورين للغاية لرؤية شخصية الخادم "أرلكو" فى "التذكرتان"، فقد اعتبروه واحداً منهم. وقد تلقَّى ممثلُ هذا الدور الكثيرَ من التصفيق؛ لأدائه الممتع(١٣). وكانت النخبة المصرية واعية أيضًا بوجود المسرح ومن الأرجح أن بعضهم حضر العروض. ويصف "عبد الرحمن الجبرتى" يوم ٢٩ ديسمبر ١٨٠٠م (١١ شعبان ١٢١٥هـ) المسرح الذى كان الفرنسيون قد بَنَوْهُ بالأزبكية قرب "باب الهواء" والذى أَسْمَوْهُ بـ"المسرح الكوميدى":

"هُوَ عِبَارَةٌ عَنْ مَحَلٍّ يَجْتَمِعُونَ فيه كُلَّ عَشْرِ لَيَالٍ لَيْلَةً وَاحِدَةً يَتَفَرَّجُونَ فِيهَا عَلَى مَلاعِيبَ يَلْعَبُهَا جَمَاعَةٌ مِنْهُمْ بِقَصْدِ التَّسَلِّي والمَلاهي، مِقْدَارَ أَرْبَعِ سَاعَاتٍ مِنَ اللَّيْلِ بِلُغَتِهِمْ، وَلا يَدْخُلُ أَحَدٌ إِلَيْهِ إِلاَّ بِوَرَقَةٍ مَعْلُومَةٍ وهَيْئَةٍ مَخْصُوصَةٍ"[١٤].

وأعطت جريدة "كوريى ديچيپت" فيما بعد تفاصيلَ عن عرض أوبرا كوميدية، كُتِبَتْ فى مصر بقلم "تشارل-لوى بلزاك" (١٧٥٢-١٨٢٠)[١٥] وهو مهندسٌ معمارىٌّ فى الحملة:

"قامت الفرقة الدرامية يوم ١٥ يناير بتقديم مسرحية "المحامى باطلان"[١٦] وأوبرا قصيرة جديدةٍ بعنوان "الطَّحَّانانِ" من تأليف المواطن "بلزاك" كتبها بمصر، وهو عضو فى بعثة الفنون والموسيقى، للمواطن ريجال، عضو فى المعهد. والمسرحية حول سوء تفاهم يستغله مُنَافِسٌ؛ للإيقاع بعاشقين، وتنتهى بإعادة الفتاة، وهى ابنة طَحَّان، إلى شاب من طبقة أبيها بعد إفشال محاولات مُوَثِّقِ عُقُودٍ عجوز عاشق. ثمة سذاجة فى انتصار هذا الحب البرىء والرجوع إلى الحق والوقوف إلى جانب الميول الطبيعية"[١٧].

كان هذا أول عمل يُكْتَبُ خصيصًا للمسرح المصرى وأولَ إنتاج درامى لبلزاك. كتبت جريدةُ "كوريى ديچيپت" عن ديكور المسرح المُنَمَّقِ الذى قام على التصميمات الدقيقة لمسرحية "الأب" Le Père، وهو مهندس معمارى وعضو بالمعهد وواحد من فريق "فوڤى" Fauvy، وهو علاوة على ذلك ضابط مهندس. وقد وجدت الجريدةُ التمثيلَ ممتعًا والممثلين واثقين من أنفسهم، كما اعتبرت جدة الموسيقى وذوقها الطيب مبهجةً للغاية. وانتهت الأمسية بأبيات شعرية ثنائية مرحة عن الأخبار السارَّة التى جاءت من أوروبا[١٧].

وفى نفس العدد حملت الجريدة أولَ إعلان موجز لها عن إنتاج مستقبلى مُصَرِّحَةً أن "الجمعية الدرامية تُقَدِّم اليوم الموافق ٢٠ يناير "المدافعون"[١٨] و"ميناء البحر"[١٩]. ولعل هذا الإعلان المنشور فى الصحافة قد اجتذب فرنسيين وأوروبيين آخرين إلى العرض، ولكن من الممكن أن يكون قد قرئ فقط، إذا كان قد قرئ على الإطلاق، من جانب قلة من المشارقة. إلا أن أعضاءً مهمين من الجالية التركية ومسيحيين شرقيين

وبِضْعًا من نسائهم وعدداً من الزنوج والزنجيات وقرينات الجنرالات الفرنسيين الجميلات الجركسيات والقوقازيات وكذلك نساء فرنسيات أقل جمالاً وأكثر حلاوة وجاذبية من الأخريات وبعض النساء الأوربيات الأخريات وعددًا كبير من الفرنسيين، كل هؤلاء حضروا العرضين. كادت العروض تحتل مكانًا من الجريدة مرةً أو مرتين كلَّ عشرة أيام[٢٠]. ويصف العدد الأخير من جريدة "كوريى ديچيبت" مسرحيتين أخريَيْن قامت الفرقة بتمثيلهما يوم ٣٠ يناير: "الأصم" أو "الفندق الممتلئ"[٢١] و"الحزام السحرى"[٢٢] مع إعادة عرض لمسرحية "تذكرتان"، ونَوَّهَتْ بالعرض الأول على المسرح الذى قامت به ثلاث ممثلات فرنسيات فى مسرحية "الأصم". وقد رَحَّبَ الجمهورُ بهؤلاء السيدات بتصفيق حادٍّ وعالٍ، وأقرت الجريدة بأن الهواة كانوا يتلقون تدريبات يوميا على الفن المسرحي، وبدا أن العديد من الممثلين وصلوا إلى درجة الكمال، وأن جميعَهم استحقوا الثناء[٢٣]. لم تكسف شمس المسرح العربيِّ التقليديِّ بظهور هذه الأنشطة، فقد أقام رئيس الطوائف القبطية "المعلم يعقوب" حفل عشاء يوم ١٠ فبراير ١٨٠١ للقائد الفرنسي وكبار الضباط، وعرضت بعده مسرحية كوميدية عربية[٢٤].

وقد أوفى بونابرت بوعده وأرسل فرقةً من الممثلين الكوميديين من باريس للترفيه عن القوات الفرنسية المحاصَرة فى مصر. كان هولاء الممثلون على متن أسطول من خمس سفن يرافقها الأميرال الفرنسى "جانتوم"، وقد أسرتهم سفن حربية إنجليزية بجانب الساحل الأفريقى، ثم وافق لهم الأميرال البريطانى اللورد "كيث" أن يمضوا إلى وجهتهم.[٢٥].

وقد كتب الجنرال "مينو" قائد الإسكندرية إلى اللورد "كيث" يوم ٣١ يونيو ١٨٠١ قبل أن تستسلم القوات الفرنسية بوقت قصير وتغادر البلد يطلب إعادةَ الفرقة إلى بلدها رافضًا أن يدعهم يكملون رحلتهم إلى القاهرة:

> **"أنتم تريدون يا سيدى اللورد أن تعيدوا إلىَّ فرقة من الممثلين كانت الحكومة الفرنسية تحاول إدخالها مصرَ ويشرفنى أن أخبركم أن مشكلات الحرب ومخاطرها لا تتفق بتاتًا مع متع المسرح"[٢٦].**

أنشطة الهواة الأوروبيِّين المسرحية

بعد تقديم العروض المسرحية للترفيه عن الجالية الأجنبية الكبيرة من الحملة الفرنسية، لا تظهر أول إشارة إلى المسرح الأوروبى فى مصر إلا بعد حوالى ثلاثين عامًا، أى فى عام ١٨٢٩، على الرغم من أن الجالية الأوروبية من التجار التى عادت مرة أخرى إلى حجمها الضئيل احتفلت حوالى عام ١٨١٤ احتفالاً كرنفاليا وأقامت حفلات راقصة[٢٧]. وربما كانت هناك مقاومة محلية من عناصر محافظة وَقَفَتْ فى وجه إعادة إحياء الدراما الأوروبية، وقد نشأ هذا عن ذكريات الحملة الفرنسية. فقد لاحظ الرحَّالة الإسكتلندى "ويليام ويلسون" حوالى عام ١٨١٩ أنهم "ينظرون إلى العروض المسرحية بصفتها رجسًا"[٢٨]. وكتب القنصل الفرنسى فى الإسكندرية يوم الثامن من نوفمبر ١٨٢٩ إلى "أمير بولينياك" قائلاً: إن المواطنين الفرنسيين المقيمين بالإسكندرية قد افتتحوا مسرحًا للهواة "تياتر فرانسى" **Théâtre-Français** (مسرح فرنسى) وكان ذلك فى مساء يوم الثالث من نوفمبر؛ للاحتفال بعيد ميلاد الملك الفرنسى. كان بعض الشبان والشابات من عائلات فرنسية محترمة قد قاموا بعرض مسرحيتى يوجين سكريب "المحامى باتلان" و"الذواقة المفلس" (١٨٢٩)، وسبق العرضان برولوج من الشعر المرسل كتبه أحد الممثلين، وكان القنصل قد دعا الفنانين الشبان المرافقين لعالم المصريات "شامبوليون" أن يرسموا الديكور، وقوبل العرض كله قبولاً طيبًا؛ حيث إن الممثلين أثبتوا موهبةً حقيقيةً، وقوبل كلُّ شىءٍ– الفرقةَ والزيناتِ والمسرحياتِ– بتصفيق يمتزج بالنشوة. وضم الجمهورُ، علاوة على الأوربيين، بعضَ ضباط الباشا ومن المرجح أنهم أتراكٌ وعديد من النساء المسلمات[٢٩]. وربما لا يكون هذا المسرح قد استمر طويلاً، ففى عام ١٨٣٣ كان الزائرون يشكون نَقْصَ أسباب الراحة والمتعة بالقاهرة. قال الأرستقراطى الإنجليزى روبرت كيرزون: "لا يوجد هنا مسارحُ أو حفلاتُ رقصٍ أو حفلات أو اجتماعات ليلية أخرى"[٣٠]. ظَلَّت القاهرة "مدينةً مُملَّةً بصورة لافتة للنظر"، ففى كلمات رحالةٍ آخرَ لم يكن بها مكانٌ واحدٌ للترفيه العام للفرنجة (الأجانب)، ولا فرقة مسرحية خاصة، ما خلا عشاءً فى مناسبة خاصة، ولا مقهى ولا قاعة بلياردو حيث يمكن لشخص يحظى بالاحترام أن يظهر"[٣١].

كانت الإسكندرية أكثر حيوية وانتعاشاً، ففى عام ١٨٣٤ كان هناك مسرح تُعْرَضُ فيه مسرحيات فرنسية. وهناك أيضاً حفلات موسيقية للهواة من آن لآخر وحفلات راقصة يمولها مكتتبون[٣١]. فى عام ١٨٣٧ ذكر الأمير "بوكلر موسكاو" أنه كان بالإسكندرية مسارحُ فرنسيةٌ وإيطالية للهواة، وكانت الفرنسية الأولى هى الأفضل، وترجع نشأتها ودعمها إلى حماسة نائب القنصل الهولندى "رانيلاين" الذى قال إنه "يستخدم كل الدهاء مثل تاليران مصغر، وأحياناً ما يبذل كل طاقته الشخصية فى صورة مقلد ناجح لمحمد على؛ ليجمع شمل فرقة المتطوعين المتمردين من الرجال". عندما كان "بوكلر موسكاو" هناك كان المسرح الفرنسى مغلقاً، ولكنه أخرج عرضاً مسرحيا فى بيت "ليسيبس" القنصل الفرنسى على شرفه، وتَمَّ عَرْضُ واحدةٍ من أفضل مسرحيات "سكريب" وقام بأداء أدوار الشخصيات الأساسية مدام "فون ڤولفنجن"، و"جانين"، وهى "سان سيمونيه". وبرعت جانين أيضاً فى المسرحية الفودفيلية "الممثل" التى كتبها "مورو" و"سورين"، وقد أثار أداؤها الكاريكاتيرى المضحكُ لسيدة إنجليزية الضحكَ؛ إذ إن العديد من المشاهدين كانوا يحتفظون فى عقولهم بأصل هذه الشخصية الأكثر إثارةً للسخرية، والتى كانت تعيش فى المدينة قبل ذلك بقليل. حضر "بوكلر موسكاو" أيضاً حفلاً موسيقيا فى مسرح إيطالى، حيث كان "بعض المطربين جديرين بالثناء بلا جدالٍ" وعلى الأخص سيدة، كانت ذات يوم موضع إعجاب "لورد بايرون" لم تكن جاذبيتها قد تأثرت بشدة من تعديات الزمن[٣٢]. وقد شرح "كلوت بك"، طبيب محمد على الفرنسى، أن واحداً من هذين المسرحين كان مكرساً "لعرض المسرحيات الفرنسية" والآخر "للأعمال الإيطالية"، وأضاف أن "هناك مسرحيات كُتِبَتْ بأيدى عدة هواة يعرضونها هم أنفسهم"[٣٣]. ويشير الكاتب والرحّالة "جيمز سينت جون" أيضاً إلى تمثيليات هواة بالإسكندرية فى أوائل العقد الرابع من القرن التاسع عشر فى مسرحين صغيرين فيهما ديكورات ومناظر مسرحية. وعلى الرغم من عدم استخدام ممثلين محترفين، فإن العروض اعْتُبِرَتْ أَبْعَدَ ما تكون عن الازدراء. كان القائمون على أداء العروض إيطاليين وإيطاليات فى الأساس، لكن بمشاركة الفرنسيين أيضاً[٣٤].

وقد قدم أحد الباشوات ممن اندهشوا بالأفكار الأوروبية فى منزله عرضًا لمسرحية ساخرة على نحو يثير الاستياء، عرضها شخص ضخم الحجم، تاجر محلى، أمام نخبة مدعوة من المجتمع السكندرى[٣٥]. وقام بعض الأتراك والمصريين من الطبقات العليا، المتعلمة تعليمًا أوروبيا، بتشكيل جزء من جمهور هذا المسرح الأوروبى فى مصر. وكان "محمد على"، قائد الجنود الألبانيين الذين أتى بهم العثمانيون إلى مصر عام ١٧٩٨ والذى وصل إلى السلطة عامَ ١٨٠٥، قد شَكَّلَ هذه النخبةَ المتعلمة الجديدة، وكان قد تسلم حكومة مُنْهَكَةً. وبعد أن عزز موقفه بالتدريج فى طول البلاد وعرضها، بذل الكثير من طاقته فى مغامرات عسكرية عبر البحار فى الجزيرة العربية والسودان واليونان وسوريا وغيرها، ولكى يُقَوِّيَ مؤسستَه العسكريةَ الجديدةَ كان قد فتح مدارسَ؛ لتدريب رجاله ومصانعه ولتزويد جيشه الجديد بالمعدات. وكى يُزَوِّدَ هذه المؤسساتِ بالعاملين قام بتجنيد خبراءَ أوروبيين.

ومع افتتاح هذه المدارس العسكرية والتقنية وإرسال بعثات تعليمية إلى أوروبا، زاد، على استحياء، عدد المصريين والأتراك ممَّنْ كانوا مُلِمِّينَ باللغة الإيطالية أو الفرنسية، وقادرينَ على تقدير المسرح الأوروبى. وكان أَوَّلُ مَنْ أُرْسِلَ من الطلبة فى بعثات إلى أوروبا قد ذهبوا عام ١٨٠٩ وعام ١٨١٣ إلى "ليجهورن" و"ميلانو" و"فلورنسا" و"روما". وحتى العقد الثالث من القرن التاسعَ عشرَ كانتْ اللغة الإيطالية أكثر اللغات الأوروبية شيوعًا فى مصر. كانت لإيطاليا روابط تجارية قوية مع مصر منذ العصور القروسطية[٣٦]. وكانت اللغة الإيطالية، أو صيغة غير شرعية منها، قد أصبحت اللغة الإفرنجية التى تُعَلَّمُ فى مدارس الباشا العسكرية، وكان كثير من المُدَرِّسينَ وضباط الجيش والأطباء والصيادلة العاملين فى جهاز الباشا العسكرى الذى أُعِيدَ تنظيمُه إيطاليين[٣٧]، وقد استُبدال بالضباط الهنود والمدرسين والخبراء الفنيين آخرون فرنسيون، قامت الحكومة الفرنسية بتوفيرهم. وأُرْسِلَتْ بعثاتٌ تعليميةٌ بشكل متزايد إلى فرنسا، وظلَّ النفوذُ الفرنسى سائدًا حتى حوالى عام ١٩٢٠ تقريبًا فى مجالات التعليم المهنية والتقنية[٣٨].

الطهطاوى ومسرح باريس

بصرف النظر عن النخبة الصغيرة، كان للمصريين المتعلمين فرصٌ قليلةٌ للتَّعَرُّفِ على شىْءٍ من هذا العالَم الترفيهى الجديد. كانت الجريدةُ الوحيدةُ "الوقائع المصرية" التى توزعتها العربية والتركية، والتى تأسست عام ١٨٢٨، هى الجريدة الرسمية التى تحمل فى الأساس أنباء عن الأمور الحكومية. وكان الوصف التفصيلى الوحيد للحياة الأوروبية المتاح باللغة العربية حتى عام ١٨٥٥ هو وصف "رفاعة رافع الطهطاوى" لباريس فى "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز"، الذى نُشِرَ بمطبعة الحكومة ببولاق عام ١٨٣٤م = ١٢٥٠هـ وأعيد طبعه عام ١٨٤٩م = ١٢٦٥ هـ مع ترجمة تركية ظهرت عام ١٨٣٩–١٨٤٠م = ١٢٥٥ هـ ببولاق. وأصدر "محمد على" تعليماته للمدرسين بقراءة هذا الكتاب على تلاميذهم. وربما كان للترجمة التركية انتشارٌ أوسعُ من النسخة العربية، لأنها وُزِّعَتْ على كل كبار موظفيه[٣٩]. أُرسِلَ الطهطاوى[٤٠] (١٨٠١–١٨٧٣) – وهو خريج الأزهر المسجدَ والجامعةَ الكبيرةَ بالقاهرة– إلى باريس إمامًا لأول بعثة تعليمية مصريَّةً فى تلك المدينة منذ عام ١٨٢٦ حتى عام ١٨٣١، وهناك توفرت لديه الفرصة كى يزور أماكن الترفيه (مجالس الملاهى) مثل "الأوبرا" و"الأوبرا كوميك" و"تياتر طليانية" و"*المسرح الفرانكونى*" أو "*السيرك*" و"*تياتر الكومت*". فى *الفصل* السابع من كتابه، وهو الخاصُّ بأماكن الترفيه (المتنزهات) فى باريس، يحاول الطهطاوى أن يصف لِمَنْ تَعُوزُهُ الخبرةُ كيف تبدو المسارح حقا، فالمسارح بالنسبة له أماكن "يلعب فيها تقليد سائر ما وقع" فى الحياة:

> **"وصورة هذه التياترات أنها بيوت عظيمة لها قبة عظيمة، وفيها عدة أدوار ، كل دور له (أُوَض) موضوعة حول القبة من داخله، وفى جانب من البيت مقعد متسع يطل عليه من سائر هذه الأرض بحيث إن سائر ما يقع فيه يراه من هو فى داخل البيت، وهو منوَّرٌ بالنجفات العظيمة، وتحت ذلك المقعد محل للآلاتية،**

وذلك المقعد يتصل بأروقة، فيها سائر آلات اللعب وسائر ما يُصْنَعُ من الأشياء التى تظهر وسائر النساء والرجال المعدّة للعب، ثم إنهم يضعون ذلك المقعد كما تقتضيه اللعبة، فإذا أرادوا تقليد سلطان مثلا فى سائر ما وقع منه وضعوا ذلك المقعد على شكل سراية، وصوّروا ذاته، وأنشدوا أشعاره، وهلمّ جرًا. ومدة تجهيز المقعد يرخون الستارة لتمنع الحاضرين من النظر، ثم يرفعونها ويبتدئونَ اللعب، ثم النساء اللاعبات والرجال يشبهون العوالم فى مصر، واللاعبون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة، وربما كان لهؤلاء الناس كثير من التآليف الأدبية والأشعار، ولو سَمِعْتَ ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يبدو به من التوريات فى اللعب وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت لتعجّبْتَ غاية العجب...

وهذه السبكتاكلات يصورون فيها سائر ما يوجد، حتى أنهم قد يصورون فرق البحر لموسى عليه السلام.

وفى الليلة يلعبون لعباتٍ... ثم إنهم يبتدون اللعب بآلات الموسيقا... واللعبة التى تظهر فى ورقة وتُلْصَقُ فى حيطان المدينة وتكتب فى التذاكر اليومية"[41](*).

ظنّ الطهطاوى أوبرا باريس أعظمَ مكان للترفيه وأعظم (السبكتاكلات) فى مدينة باريس المسماة (الأوبرة) [بضم الهمزة وتشديد الباء المكسورة وفتح الراء] وفيها أعظم (الآلاتية)، وأهل الرقص، وفيها الغناء على الآلات والرقص بإشارات كإشارات الخُرْسِ، تدل على أمور عجيبة. وعندما شاهد الأوبرا كوميك كتب يقول: "يغنى فيها الأشعار المغناة". كان فى المسرح الإيطالى أحسن الموسيقيين، وهناك كان يتم إنشاد أشعار مرسلة بالإيطالية[42]. ووصف أيضًا بعض المسارح الباريسية الأصغر حجمًا، التى تظهر فى بعضها خيول وأفيال.

وهناك المسرح الفرانكونى بأفياله التى تقوم بالأداء، والمسرح الأصغر، تياتر كومت، الذى يؤدى فيه الأدوارَ شبانٌ يسلون الأطفال بالسحر كما الساحر (الحاوى) فى مصر. وفى هذا التقرير وجد الطهطاوى مشكلة فى أن يجد مفردات عربية ترادف هذه المفاهيم الجديدة، ولذا أدخل فى اللغة العربية من الفرنسية مباشرة كلمة "تياتر" (مسرح) و"سبكتاكل" (مشهد مسرحى أو عرض) وأشار إلى الممثلين على أنهم "خيَّالى" وأشار إلى أن الأتراك كانوا يستخدمون سلفًا كلمة كوميديا (كُمدة)(٤٣).

وكان لدى الطهطاوى انطباعٌ إيجابىٌّ عن الممثلين والمسرح كليهما:

"وفى الحقيقة إن هذه الألعاب هى جدٌّ فى صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرًا عجيبة، وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى وذم الثانية، حتى إن الفرنساوية يقولون: إنها تؤدب أخلاق الإنسان وتهذبها، فهى وإن كانت مشتملة على المضحكات فكم فيها من المبكيات. ومن المكتوب على الستارة التى ترخى بعد فراغ اللعب باللغة اللاطينية ما معناه باللغة العربية: "قد تصلح العوائد باللعب". "واللاعبون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة، وربما كان لهؤلاء الناس كثيرٌ من التآليف الأدبية والأشعار، ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يبديه من التوريات فى اللعب، وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت، لتعجبت غاية العجب. ومن العجائب أنهم فى اللعب يقولون مسائل من العلوم الغريبة والمسائل المشكلة ويتعمقون فى ذلك وقت اللعب حتى يظن أنهم علماء، حتى الأولاد الصغار الذين يلعبون، تذكر شواهد عظيمة من علم الطبيعيات ونحوها". "وبالجملة (فالتياتر) عندهم المدرسة العامة التى يتعلم فيها العالم والجاهل"(٤٤).

شعر الطهطاوى أنه لولا حقيقة أن المسرح فى فرنسا يحتوى على كثير من النزعات الشيطانية لأمكن اعتباره مؤسسة ذات نفع وفضيلة عظيمين، وأقر بأن الممثلين يحاذرون من الإغواءات المخزية. وعلى الرغم من أنه كان قد قال إن الممثلات (النساء اللاعبات) والممثلين يشبهون العوالم فى مصر، إلا أنه أقر بأنه لا يزال ثَمَّ فرق عظيم بين الممثلين والعوالم و"أهل السماع" ونحوهم[٤٥].

وعلى الرغم من أن الطهطاوى قد قرأ فى باريس بعض أعمال الكاتب المسرحى الفرنسى راسين، فى كتاب مدرسىٍّ عن الأدب الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، "محاضرات فى الأدب المقارن"، باريس عام ١٨٣٣، الذى كتبه "جان- فرانسوا ميشيل نوئيل" و"بيير- أنطوان[٤٦] دى لابلاس" فإن اهتمامه بالمسرح الفرنسى لم يكن من القوة بحيث يحفزه على ترجمة الدراما الفرنسية إلى العربية آنَ عودته. وعلى الرغم من أنه كان توكل إليه أعمالٌ بشكل فعال بصفته مترجمًا ومراجعًا للترجمة العسكرية الفرنسية والأعمال التاريخية والقانونية والفلسفية والاجتماعية والعلمية والطبية والجغرافية، فإنه لم يعرف الكثير عن الآداب الفرنسية الرفيعة، وظل قانعًا بالعمل داخل نطاق تراثه الأدبى العربى. ويمكن أن يُفَسِّرَ هذا جزئيا سبب ترجمة أعمال أدبية قليلة فى مدرسة الألسن بالقاهرة، التى أشرف عليها منذ عام ١٨٤٢حتى عام ١٨٤٩ . كان العامل الأساسى على أية حال هو أن السلطات لم تطلب من تلك المدرسة على الأرجح أن تقوم بعمل هذه الترجمات.

بحلول عام ١٨٤٠ كان فى مصر ما يقدر بتسعمائة وخمسين أوروبيا، منهم خمسة آلاف يونانى، وألفا إيطالى، وألف مالطى، وحوالى ثمانمائة فرنسى[٤٧]، وفى نهاية القرن الثامن عشر، قُبَيْلَ الحملة الفرنسية، لم يكن هناك أكثر من بضع مئات من الأوروبيين. وخلال فترة حكم "محمد على" كانت جالية أجنبية ضخمة قد دَشَّنَتْ لنفسها. وبخلاف المدرسين فى المدارس العسكرية والمدنية الجديدة كان الكثير من هؤلاء الأجانب يعملون فى مستودعات الأسلحة العسكرية وترسانات بناء السفن، وكان

البعض منهم تجاراً أو مغامرين، فى حين عمل الآخرون فى الصناعات الزراعية الجديدة كتكرير السكر وتبييض الأرز أو صناعة المنسوجات. عاش معظم الأجانب فى الإسكندرية التى كانت قد أصبحت إحدى أعظم المراكز التجارية الضخمة فى العالم.

كان عدد السكان الأوروبيين الصغير، بالإضافة إلى الأتراك والمصريين والسوريين المهتمين قد أصبح كبيراً بما يكفى لدعم موسم أوبرا قصير فى مصر. كان العرض الأوبرالى الإيطالى الأول المسجل فى الإسكندرية أوبرا دونيتسيتّى "إكسير الحب" **L'Elisir d'Amore** يوم التاسع من أكتوبر ١٨٤١، قامت به على الأرجح فرقة زائرة محترفة(٤٨). وربما يكون هذا العرض قد قدمه أعضاء من نفس الفرقة التى ظهرت فيما بعد فى القسطنطينية. ويبدو أن الأوبرا الإيطالية قد عُرِضَتْ أولاً فى العاصمة العثمانية خلال الكرنفال عام ١٨٣٩، ومنذ ذلك الحين فصاعداً كان هناك موسم سنوىٌّ منتظم فى هذه المدينة حتى عام ١٨٥٧، باستثناء أعوام ١٨٤٠ و١٨٤٨ و١٨٥٢ و١٨٥٣ و١٨٥٦ . واستضافت "سميرنا"، العاصمة الثانية لتركيا بكل ما فى الكلمة من معنًى، فرقة أوبرا زائرة فى الأعوام ١٨٤٠ و١٨٤٢ وحتى عام ١٨٤٤ و١٨٤٧ و١٨٥١ ربما من خلال عناصر من نفس الفرقة التى كانت تعرض أعمالها بالإسكندرية والقسطنطينية.

وفى عام ١٨٤٢ عُرِضَتْ على الأقل ثلاث أوبرات فى الكرنفال بالإسكندرية: أوبرا ل. ريتشى "كيارا من روزيمبرج" وأوبرا دونيتسيتّى "لوتشيا من لاميرمور" وأوبرا بيللينى "مُتَطَهِّرون من سكوزيا". وفى سبتمبر عُرِضَتْ أوبرا دونيتسيتّى "بليزاريو"(٤٩). كان الكرنفال مَعْلَمًا مألوفًا من معالم المشهد الاجتماعى بالمدينة كما كان فى مدن أخرى فى البحر الأبيض المتوسط. وخلال الكرنفال فى العقد الخامس من القرن التاسع عشر كانت هناك مقامرة وحفلات راقصة وحفلات عشاء وحفلات تنكرية وحفلات موسيقية ومسرحيات هزلية خاصة فرنسية وإيطالية جيدة جدا(٥٠).

تياترو القاهرة

زارت رحّالة إنجليزية، وهى السيدة ديمر، فى الأول من يناير عام ١٨٤٠ "مسرحًا صغيرًا أنيقًا لكنه حارٌ بالقاهرة، جمع بين أنصاف هواة وأنصاف محترفين، حيث كانوا يمثلون مسرحية فودفيل إيطالية صغيرة. "كان الجمهورُ ألطفَ ما فى العرض" وهو جمهور يتألف كلية من سيدات من ذوات الملبس الشرقى. والجانب الأكبر من الشابات الحسناوات يهوديات. "كانت أغطية رءوسهن مُرَصَّعَةً بحلى من الماس، وتدلّى شعرُهن المجدول على ظهورهن، ربما عشرون غديرة مزودة على نحو مُصْقَلٍ بقطع ذهبية"[٥١]. ويذكر "جيرار دى نيرفال" أنه كان هناك مسرحٌ فرنسى للهواة فى عام ١٨٤٣ يعرف باسم "تياترو القاهرة"، وهو قاعة متواضعة فى حديقة القنصل "روسيتى" بالضاحية الأوروبية بالقاهرة خلف الموسكى، وقد رأى "دى نيرفال" مُلْصَقَات مطبوعةً لهذا المسرح. كانت العروض تقدم بهدف جمع أموال لكثير من الفقراء والعُمْىِ من سكان المدينة. وكان المسرح يقع فى نفس الزقاق الذى يقع فيه "فندق فاجهورن"، كان الدخول عبر ممر مظلم مُغَطًّى انْفَتَحَ على الحديقة، وقد ذَكَّرَ داخلُه "دى نيرفال" "بالصالات الشعبية الصغيرة البالغة الجمال" بفرنسا. قام بأداء الأدوار الرئيسية شبانٌ من مرسيليا، ولعب دور الشخصية الرئيسية فى مسرحية "سكريب" "حجرة الفنانين" "مدام بونوم"، السيدة المشرفة على غرفة المطالعة الفرنسية. وقد وصف "دى نيرفال" تركيب الجمهور فى هذا العرض المسرحى الفودفيلى للهواة:

> **"كانت الصالة مليئة بالإيطاليين واليونانيين ممن يرتدون الطرابيش الحمراء ويثيرون ضجة كبيرة، وكان بعض ضباط الباشا يظهرون فى الأوركسترا، كما كانت المقصورات حافلة بالسيدات، ومعظمهن بالملابس الشرقية. وبالتالى لم تشاهد العرض سيدة مسلمة إسلامًا حقا".**

كان الحضور يتألف من نساء يونانيات وأرمنيات ويهوديات ولكن "لم تحضر امرأة مسلمة واحدة بسبب ما يصوره العرض"[٥٢] وربما أشار "ويلكنسون" أيضًا إلى

"مسرح القاهرة" هذا نفسه الذى كان قد أُنْشِئَ قبل عام ١٨٤٣ بعام أو ما إلى ذلك، وكان قد أُبْقِيَ عليه عبر التبرعات التى كان يساهم بها الأوروبيون. وكان الممثلون، باستثناء المدير، من "الهواة". وكان المدير، الذى تقاضى راتبًا، ممثلاً محترفًا. وبإمكان الزائرين غير المقيمين الحصول على تذاكرَ مجانًا من المتبرعين أو من أصحاب الخانات(٥٣). يُلْمِحُ "دى نيرفال" إلى أن فرق الأوبرا الإيطالية كانت تظهر أيضًا فى القاهرة، وذلك حين يقول: "أثناء الموسم الموسيقى الإيطالى، كان يجب عليهم ألا يتأخروا عن الظهور"(٥٤). والأرجح أنه كان ينتظر وصول الفرقة التى كانت تقوم فى عام ١٨٤٣ بعرض أوبرا دونيسيتى "ثائر فى جزيرة سان دومينيجو" بالإسكندرية(٥٥). وفى السنوات التالية كان من المعتاد بالنسبة للفرق الزائرة أن تعمل فى مواسمَ مسرحيةٍ بالقاهرة والإسكندرية كلتيهما. وقد مَثَّلَ الرسام الفرنسى "فيليب جوزيف ماشيرو" مسرحيةً كوميديةً فى هذا المسرح الصغير، أعنى تياترو القاهرة الذى كان يفتح أبوابه عادة حين تأتى فرقة لتقديم عروض فقط. وتفوق "ماشيرو" وصديقه "هسون" فى المحاكيات الفكاهية وتصوير الشخصيات تصويرًا تخطيطيا (اسكتشات) (٥٦).

المسرح الأوروبى: الإسكندرية والقاهرة

كان من الممكن أيضًا الحصول مجانًا على تذاكرَ للمسرح الصغير فى الإسكندرية للزائرين. كان الممثلون فى هذا المسرح أوروبيين وكانوا كلُّهم هواة أيضًا، باستثناء البريمادونة(٥٧). كان المسرح يقع فى المحطة التجارية (العُقيلة الجديدة) الإنجليزية الجديدة بميدان القناصل، وهنا كانت توجد فرقة إيطالية ما، يُدْفَعُ لها أَجْرُهَا من اكتتابات المشتركين، تُؤَدِّى من آن لآخر "أوبرا ما يستمر عرضها على نحو سىء، أو بضع مسرحيات كوميدية لجولدونى". وتتألف الفرقة الموسيقية من هواة، وربما كان معهم عازف كمان مشهور من "لاسكالا"، و"ميلانو"، أو من "فينيسيا"، دار أوبرا فينيسيا الشهيرة(٥٨). وفى العقد الخامس من القرن التاسع عشر، كان "بيترو أفوسكانى"، وهو مهندس معمارى إيطالى قام بزخرفة العديد من قصور الوالى، قد

اقترح أن يُشَيَّدَ مسرحٌ بالإسكندرية، يمكن أن يضم أيضًا سوقًا للأوراق المالية وناديًا للسياح وقاعةَ محاضرات، ولم يتحقق أى شىء من هذا المشروع(٥٩).

وفى نوفمبر من عام ١٨٤٤ قصد الحاكم نفسه للمرة الأولى عرضًا أوبراليا غنائيا فى المسرح الإيطالى بالقاهرة بمناسبة زواج ابنته "زينب" من "يوسف كمال باشا"، واستمتع به أيَّمَا استمتاعٍ إلى درجة أنه حضر ثلاثة عروض لأوبرا "جوهرة العذراء" لدونيتسيتى، وأوبرا "فيردى" التى كُتِبَتْ مؤخرًا، و"هيرنانى" وأوبرا روسينى "حلاق أشبيلية". وعندما شاهد العلماء والشيوخ العرض سُرُّوا به جميعًا(٦٠). استمتع "محمد على" بالعرض إلى درجة أنه طلب إعادة العديد من المقاطع وأمر بمكافأة الفرقة بمبلغ خمسمائة جنيه(٦١). وفى يوم ٢٨ ديسمبر ١٨٤٤ قُدِّمَتْ أوبرا دونيسيتى "ماريا من روديتز" بالإسكندرية(٦٢). وبحلول عام ١٨٤٥ كانت هناك فرقتان إيطاليتان محترفتان لا تحظيان بحضور كبير فى القاهرة والإسكندرية:

> **أُنْشِئَ مَسْرَحَانِ صغيرانِ فى الإسكندرية والقاهرة ولم يكن لهما أىُّ تأثير فى مصر ولم يثيرا أىَّ نوعٍ من الاهتمام. بالنسبة لمسرح الإسكندرية قامت فرقة من المطربين الإيطاليين بتقديم الريبوتوار الحديث وبعض أعمال "دونيتسيتى". أما فى القاهرة فقد قَدَّمَتْ فرقةٌ مسرحيةٌ إيطاليةٌ أيضًا مسرحياتٍ كوميديةً ودراميةً مترجمةً عن الفرنسية؛ لأن كتابنا الدراميين اليوم ينتشرون فى العالم أجمع، وحتى إسبانيا وإيطاليا حيث كانوا فى الماضى يجدون نماذج كثيرة تُحْتَذَى. والحق أننا لا نصادف كثيرًا من المسلمين ولا النصارى فى العروض التى تُقَدَّمُ بمصر ولا نكاد نشاهد فى المقصورات دستة من السيدات الأوروبيات بمظهر سيء. أما بخصوص السيدات من أهل البلد فنستطيع القول إنه حتى إذا كان المسلمون الرجال لا يُقْبِلُونَ على المسارح إلا بأعداد قليلة، فإنهم لا يصحبون معهم نساءهم"(٦٣).**

وقـد أبدى الرسـام "يوليـوس كـوينت" رأيًا أقل إيجـابيـة فى الأوبرا الإيطاليـة بالإسكندرية حيث شاهد عرضين أوبراليين، "الجدة" لـ "بلليني" و"كيارا من روزمبرج" لـ "ريتشي"، وقد علق قائلاً: "كان ذلك سيئًا إلى درجة أنني لم أستطع البقاء هناك"(٦٤).
وكانت الإسكندرية قد انضمت إلى دائرة المدن المختارة فى العالم والتى حظيت بموسم أوبرا منتظم، ولكن يبدو أن المدينة كانت عنصر جذب للفرق المسرحية الأقل شأنًا. وفى مكان آخر من العالم الناطق بالعربية حظيت المستعمرة الأجنبية فى الجزائر المحتلة من جانب الفرنسيين بمباهج الأوبرا بشكل دورى منذ عام ١٨٣٧ فصاعداً، فى الجزائر العاصمة أساسًا على الرغم من إقامة مواسم قصيرة فى "بون" و"وهران" منذ عام ١٨٤٢ حتى عام ١٨٤٤ .

ويقدر ما كانت هناك عروض هواة وعروض لفرق محترفة زائرة كانت هناك مسرحيات تعرض أيضًا فى المدارس الأوروبية بمصر فى احتفالات نهاية العام الدراسة تمامًا كما هو الحال اليوم فى كل من مصر وبريطانيا. ففى العقد الخامس من القرن التاسع عشر والعقود التالية، افتتحت إرساليات التبشير، مثل "الفرنسيسكان" واتباع "أليعازر" وأعضاء آخرون من الجاليات الأجنبية، عدداً من المدارس الخاصة، حتى إنه بحلول عام ١٨٤٦ قُدِّرَ عددُ مثلِ هذه المدارس بتسع وخمسين مدرسة وفى يوم ١٥ أغسطس ١٨٤٦ عرض تلاميذُ مدرسة "أخوات سان فينسان دى بول" (الإسكندرية) مسرحيتين قصيرتين، بالفرنسية على الأرجح. وكان الحفل تحت رئاسة رئيس الأساقفة (الكاثوليكى؟) والقنصل الفرنسى(٦٥). وكانت المسرحيات المدرسية التى تُعْرَضُ فى وقت الامتحانات، بصفتها جزءًا من احتفالات توزيع جوائز، قد أصبحت عنصراً أساسيا فى المشهد المسرحى بين الجاليات الأجنبية والمحلية حتى نهاية القرن التاسع عشر.

وفى أكتوبر ١٨٤٧ كان المسرح الإيطالى الذى ظل كائنا فى "العقيلة الجديدة" بالإسكندرية قد أصبح جزءًا لا يتجزأ من المشهد المحلى إلى حد أنه صدرت لائحة (انظر الملحق الأول) تضعه تحت إشراف السلطات المحلية. وقد طُبِعَتْ هذه اللائحات باللغة الإيطالية، وأصدرها "آرتين بك"، وزير الخارجية، وأرسلت لتعميمها على جالياتهم

مع خطاب سَيَّارٍ موجه إلى القنصل البريطانى العام والقناصل الآخرين بلا شك. وقد أخطر الخطابُ كلَّ من له علاقة بالموضوع بأنه مادام المسرح الإيطالى كان مؤسسة عامة تحت دائرة اختصاص سلطة المجلس البلدى المحلى، فإن الخطاب موجهٌ لمنع أى إزعاج للأمن فى المسرح. ويُلْمِحُ "يعقوب لاندو"، مؤلف أول دراسة هامة عن المسرح العربى، إلى أن مثل هذه الاضطرابات قد صاحبت الحياة المسرحية "لبعض الوقت" ويعتقد أن الاضطراب كان ناجمًا عن ومتوقعًا من الأهالى الذين كانوا يتمتعون بالحماية الأجنبية "بدلاً من أن يأتى من الأقلية المتعلمة من الأوروبيين المقيمين فى مصر"، ولكن يبدو أنه من المحتمل بنفس القدر أن يكون مَنْ تَسَبَّبَ فيه عناصرُ غيرُ مرغوب فيها من بين الجالية الأجنبية ذاتها. وقد طُلِبَ من القناصل الأجانب أن ينبهوا مواطنيهم التابعين لهم إلى هذه القوانين[٦٦].

وقد ذهب الكاتب الفرنسى "جوستاف فلوبير" إلى المسرح الصغير (الأوبرا) بالإسكندرية؛ ليشاهد الأوبرا الإيطالية التى ألفها بللينى "الجدة" بعد وصوله مباشرة إلى مصر يوم ٢٢ نوفمبر ١٨٤٩ . وفى يوليو ١٨٥٠ شاهد المسرحية الهزلية "برونو المنافق" التى كتبها "الأخوان كونيارد" بالإيطالية[٦٧]. وفى بواكير العقد السادس من القرن التاسع عشر تظهر أولُ إشارةٍ لمساهمة مصرية أهلية فى أنشطة درامية أجنبية. ففى مسرح بالهواء الطلق بالإسكندرية عُرِضَتْ مسرحية إيطالية كانت البطلة فيها ممثلةً مصريةً سمراءَ الوجه ولكن بصوتها نبرة إيطالية[٦٨]. ربما كانت هذه الممثلة مسيحية أو يهودية؛ إذ إن الجالية المسلمة بَاتَتْ مبدئيًا عازفةً عن السماح لنسائها بالظهور على خشبة المسرح.

وربما يكون هذا المسرح هو نفس البناء الهزيل الذى وصفه "آدلبرج" فى صيف عام ١٨٦٣، والذى قال إنه "رآه مبنيا على الرمال أمام قصر الإسكندرية". كانت فرقة فرنسية من الممثلين الجوالين تَعْرِضُ فى قطعة أرض دائرية مستديرة محاطة بالخشب ومُشَيَّدَةٍ تشييداً هزيلاً، وقد أدخل أعضاء هذه الفرقة البهجة على الباشا بعروضهم التمثيلية التى امتزجت برقصات فقَدَّرَهَا فوق كل شىء"[٦٩]. سمع "آدلربرج" أصواتًا

متنافرةً من موسيقى سيئة وصيحات وكل ضروب الضجيج الذى انبعث من تدريباتهم التمثيلية، كما افتقد بنفس القدر أية بهجة من عرضهم المؤلم إلى حد العذاب الذى حضره. كان المغنى الأساسىُّ يقوم بالترفيه عن الجمهور عن طريق مزج الرقص بالصفير فى غنائه: "كانت إحدى المسرحيات السيئة التى تعرض لتسلية جمهور القرى مع الرقص والموسيقى"(٦٩).

كانت هناك عروض أكثر لبناء أكثر ضخامة، فقد أعد الدكتور "فيسيتى" من "بادْوَا"، وهو طبيب عمل فى خدمة الحكومة، تصميمًا لبناء تذكارى لمحمد على قبلته الجالية الأجنبية بالإسكندرية، وكان هذا البناء يتضمن مسرحًا وكازينو وسوق أوراق مالية(٧٠).

وبحلول عام ١٨٥٢ أصبح المسرح، فى القاهرة، فضلاً عن حدائق الأزبكية والكنيسة، مكان اللقاء الأساسى للمجتمع الشرقى.

> **"إن المسرح الذى يقع فى قلب الحىّ الإفرنجى لا يفتح أبوابه إلا عند وصول فرقة إلى القاهرة، فتغنى فيه الأوبرا الإيطالية، وتؤدَّى فيه أيضًا الكوميديا والرقص، وقد عُرِضَتْ فيه مسرحية يوجين سكريب "أدريان ليكوفريد"، وقد ترجمت إلى الإيطالية، ولم يكن العرض سيئًا كثيرًا"(٧١).**

وقد يكون هذا هو نفس المسرح الذى وصفه رحَّالةٌ آخر بأنه يضم ممثلين هواة(٧٢). ويذكر رحالة آخر، ستاكوبز، أنه كان بأوروبا كلامٌ كثيرٌ عن مسرح رائع بُنِىَ بالقاهرة بإنعام من "سعيد باشا"، الذى حكم منذ عام ١٨٣٤ حتى عام ١٨٦٣، لكن هذا أبعدُ ما يكون عن الحقيقة.

الحقيقة أن الوالىَ لم يهتم به (المسرح) أبدًا. كان عبارة عن تخت من الألواح الخشبية فى إحْدَى ممرات الأزبكية تستخدمها إحدى الفرق التى لم تتمكن من الاستفادة منها. وبعد وصول "ستاكويز" إلى القاهرة بوقت قصير، أَغْلَقَ المسرح أبوابَهُ ووجد الممثلون سيئو الحظ أنفسَهُمْ دون موردٍ مالى(٧٣).

بعـد الاحـتـلال الفـرنسى تدهـور حـال الأزبكيـة إلى أن أصـبحـت مـسـتنقعـا لبعض الوقت فى العقد الرابع من القرن التاسع عشر، حين جَفَّفَتْ وزارةُ الأشغال الأميرية ماء البُحَيْرَةِ وزرعت طرقا مُشَجَّرَةً وأقامت نوافير، بأوامر من "محمد على" يُرَجَّحُ أنها تهدف إلى منع انتشار الملاريا، وتحولت الحديقة إلى حدائقَ فسيحةٍ (هايد بارك القاهرة).

وفى العقد الخامس من القرن التاسع عشر كان هناك أفضل الفنادق قرب الحى الأوروبى وكانت الاحتفالات العامة العديدة مثل فتح سد الخليج وموالد النبى عليه السلام وحفيده الحسين والإمام الشافعى والمواكب الصوفية والأذكار[٧٤] لا تزال تنعقد هناك ويحضرها الخديو والأعيانُ والأمراءُ وكبارُ الموظفين والأشراف (من نسل الرسول عليه الصلاة والسلام) والعلماء وعامة الناس.

وفى الإسكندرية عُرِضَتْ أوبرا فيردى "إل تروڤاتورى" / "اللقيط" Il Trovatore فى ربيع عام ١٨٥٥[٧٥]، وفى عام ١٨٥٦ أصدر "سعيد باشا" توجيهاتِه بعرض الأوبرا والمسرحيات للحى الأوروبى قرب قصر "الْقَبَّارِى" بالإسكندرية كجزء من الاحتفاليات بذكرى تولية العرش[٧٦].

تولدت لدى الخديوى "سعيد" فكرة احتفال يصور سجلات التاريخ المصرى وقام "بترو أفوسكانى"، فنانه المفضل بتزيين القصر وحديقته لهذه المناسبة. استمر الاحتفال ثلاثة أيام وليالٍ وتضمن ألعابا نارية وإضاءات[٧٧]. كان "سعيد" أول حاكم من أسرة "محمد على" يتلقى تعليما فرنسيا، ويتكلم التركية والإنجليزية والفرنسية بطلاقة، رغم أنه لا يستطيع قراءة اللغة التركية[٧٨]. جعلت هذه الخلفيَّةُ التعليمية المسرح الأوروبى أكثر قدرة على شق طريقه إليه أكثر مما كانت الحال عليه بالنسبة لأسلافه، فقد عرف "محمد على" اللغة التركية فقط، فى حين عرف حفيده وخليفته "عباس" (١٨٤٩-١٨٥٤) التركية والعربية.

مسارح الإسكندرية : المسرح الأوروبى ، ومسرح زيزينيا ومسارح أخرى

فى يوم السبت الموافق ٢٥ يونيو ١٨٥٩ أُعْلِنَ عن إعادة افتتاح المسرح الأوروبى بالإسكندرية (ولا يُعْرَفُ تَارِيخُ تَأْسِيسِهِ). كان قد أُعِيدَ بناؤه كُلِّيَّةً وإعادة طلائه وإضاءته بالغاز، وقدمت مدام "إيزابيل كوباس" و"جان زيمنس"، الراقصتان الأوليان بالمسرح الملكى الكبير بمدريد، أول عرض فيه من الرقص القومى الأسبانى. كان هذا المسرح مقابلا لقصر "كونت زيزينيا". قوبلت هذه العروض بالترحيب فى الجريدة الفرنسية المحلية، "لابرس إيجيبسيان" La Presse Egyptienne التى كتبت تقول: "إن مدينتنا للأسف قد هجرتها الفنون والتسليات"[٧٩]. وقد دمرت النيرانُ المسرحَ الوحيد بالإسكندرية. وحتى عام ١٨٦٢ كان الممثلون الذين حضروا يقدمون عروضهم فى حجرات جمعية أدبية قرب سوق الأوراق المالية، وكانت صالونات هذه الجمعية مفتوحة لحفلات الرقص وحفلات الموسيقى[٨٠]. وقد بُنِيَ المسرحُ الفخمُ فى "زيزينيا" أو "دار الأوبرا" فى شارع "لابورت دى روسيتِّى" بالإسكندرية عام ١٨٦٢ على يد "أفوسكانى" لأجل المقاول اليونانى والقنصل البلجيكى "كونت ميناندر زيزينيا"؛ ليشكل مركزا لميدان جميل. كانت خشبة المسرح واسعةً جيدةَ التنسيقِ تسمح بعروض الأوبرا الكبيرة، وكان المسرح يتسع لألفى شخص[٨١] وقد هُدِمَ فى نهاية الأمر عام ١٩٠٧ و"مسرح سيد درويش" كائن الآن فى نفس هذا الموقع. وسرعان ما أصبح "مسرح زيزينيا" أهم مسرح فى المدينة يعرض فيه معظم الفرق الكبيرة المتنقلة. عُرِضَت فى الإسكندرية عام ١٨٦٢ تراجيديا من خمسة فصول بعنوان "جيرولاموسافونارولا"، التى كتبها "لويجى تشامبى"[٨٢]، وشهدت الإسكندرية فى عام ١٨٦٣ عرضا للسيرك الفرنسى "سوتى"[٨٣].

بحلول عام ١٨٦٥ كان هناك ثلاثة مسارح أخرى على الأقل فى الإسكندرية، فضلا عن مسرحى "زيزينيا" و"فيتوريو ألفييرى" بالشارع الجديد Strada Nuova، والبناء الخشبى المُزَيَّن بشكل رشيق فى مسرح روسينى فى "طريق النُّزْهَةَ" Corso della Passeggiata، وهو مِلْكُ "كونت ديبانى"، مسرح "فيتُّوريو إيمَّانويلى بشارع المسلة (٤٣ شارع المسلة) ٤٣ Via dell'Obelisko. على أية حال، كان مسرحان من هذه المسارح

يغلقان أبوابهما في وجه الجمهور ستة شهور من السنة[٨٤]. ويبدو أن الأنشطة المسرحية في القاهرة تركزت في نفس الوقت في حانات الخمور (مقاهي الحفلات الراقصة، مثل مسرح "الجراند أورينت" و"إل كازار"[٨٥]. كان هناك مسرح على وشك الاكتمال في نهاية مارس ١٨٦٤، كان ستُلْعَبُ عليه مسرحية "حلاق أشبيلية"[٨٦].

وفي عام ١٨٦٨ انشغل "مسرح روسيني"، ويُعْرَفُ أيضا باسم "مسرح ديباني"، و"مسرح زيزينيا" في الشتاء بعرضين لفرقتين أوبراليتين إيطاليتين، وكانت كلُّ شخصيات العرضين آتيةً من إيطاليا. كذلك عرض "روسيني" دراما وكوميديا لمجموعات مسرحية إيطالية. وانقسمت العامَّةُ من الأجانب في ولائها بين هذين المسرحين.

"كان عمومُ اليونانيين والمالطيين هم مَنْ عضَّدوا المسرحَ الأول وكان الإيطاليون هم مَنْ عَضَّدوا الثانيَ. ووَزَّعَ الإنجليز والألمان والفرنسيون أنفسهم بين الاثنين".[٨٧].

كانت هناك، آنئذ، بالإسكندرية مسارحُ أخرى أصغر مثل "الكازينو والمقهى الكبير" بميدان محمد علي، حيث يمكن لِلْمَرْءِ أن يرى كل مساء، فنانين فرنسيين وإيطاليين يعرضون الرقصات والأوبرات والأوبريتات والقصائد والأغاني الكوميدية"[٨٨]. وبمقهى باريس الكبير بـ "شارع أناستاسي" كان الفنانون الفرنسيون والإيطاليون يقدمون حفلات موسيقية كل مساء وبمسرح آخر، مسرح لوكسمبورج، للحفلات الموسيقية الذي كان يعرف سابقا باسم "مسرح المنوعات"، وفي نفس الشارع كان مغنون من فرنسا وإيطاليا يعرضون كل مساء[٨٩]. وهناك مقهى آخر لتقديم الحفلات الموسيقية هو "البوفيهات الباريسية". وكان مقهى "السازار الغنائي" يقدم كل مساء مسرحيات هزلية وكوميديات وعروضا صامتة وأغاني. وفي العقد السابع من القرن التاسع عشر كان عدد كبير من هذه المقاهي التي تقدم الأغاني قد خرج إلى الوجود "في كل ركن وزاوية" بالإسكندرية والقاهرة إلى أن أُبْطِلَ القمار فيها، كانت هذه المقاهي تجتذب سيدات سيئات السمعة[٩٠]. كان مسرحا "ألفييري" و"فيتُّوريو إيمانويل" لا يزالان مفتوحين[٩١].

كانَ عـدد مـقـاهى الحفـلات الموسيقيـة قد توسع أيضـا فى القـاهرة. كـان هناك "كافيه كونسرت ديلدورادو"، فى شارع السفارة الفرنسية، خلف "أوتيل دى أورْينت" شمال الأزبكيـة. كان هذا المقهى يعرض مسرحيات كوميدية ودرامية كل مسـاء. والكازينو، وهـو مقـهى حفلات موسيقيـة آخر، يمـتلكه "زافاراتوز"(٩٢) وكان فى بعض المدن الإقليمية ذات العدد الكبير من السكان أماكنُ للتسلية المحلية الخاصة بها. ومن الممكن مشاهدة أوبريتات ومسرحيات هزلية وفصول كوميدية كل مساء فى "جراند كـافيـه كونسـرت دو جـاردن" بالسـويس، حيث تُعْرَضُ أيضـا مـخـتـاراتٌ من الأوبرات الإيطالية والفرنسية وكان بالقنطرة على القنال مسرحٌ غنائىٌ حيث تقام عروض كل يوم أحد(٩٣). لم يكن بالعاصمة فى ذلك الوقت مسرحٌ وكان يلزم اتخاذ ترتيبات مـؤقتة، وأقيم أول عرض لمسرحيتين هزليتين "بيانو دى بارت" لـ "باريير" و"لورين جـولس" و"إسهامات غير مباشرة" لـ "هنرى ثيرى" فى ديسمبر ١٨٦٨ فى غرفة أُعِدَّتْ لهذا فى قصر النيل(٩٤).

مسرح الكوميدى Théâtre de la Comédie

كان الخديوى "إسماعيل" (١٨٦٣-١٨٧٩) مُصَمِّمًا على أن يقدم مسرحا كجزء من خطته لإعداد المدينة لتسلية الأسر الملكية والنبلاء الأوروبيين ممن دُعُوا لافتتاح قنـاة السويس عـام ١٨٦٩ . مَـوَّلَ "إسمـاعيـل" مبنى مسـرح الكوميـدى الخشـبى (أو المسرح الفرنسى) من خلال الحديقة الكائنة فى الناحية الجنوبية من ميدان الأزبكية، للاستخدام الخاص المقصور على الفرق الفرنسية.

> **"لما لم يكن لديه أسطول، فقد أراد أن يكون عنده مسرح مثل الأمراء الأوربيين، وعلى الفور أمر بإقامة قاعة جميلة صغيرة، لكن لطيفة، بالقرب من الأزبكية فى مدخل الموسكى، مركز الحركة والحياة. كان فى ذلك اقتراب من الحضارة الأوروبية،**

وإثبات أنه ليس ملكا بربريا بل مَلِكٌ مُثَقَّفٌ، صديقا للفنون والتقدم. وأرسل مبعوثين إلى أوروبا مُهِمَّتُهُمْ أن يحضرا له فرقة ممتازة وكانت "ليون" أول من حظى بشرف إرسال فرقة إليه"(٩٥).

وعلى غرار مسرح المنوعات بباريس، فإن هذا المسرح كان مجهزا على نحو جيد ومريحًا وأنيقًا وشديد الزخرفة. فكان للمسرح مائة وستة عشر مقعدا، و ستة وأربعون مقعداً للأوركسترا، وثماني عشرة مقصورة للدرجة الأولى وثماني عشرة مقصورة للدرجة الثانية. كانت أكشاك حريم القصر ذات مُصَبَّعَاتٍ سلكية؛ لمنع العيون المتطفلة. كان هناك باب خاص وسُلَّمٌ خاصٌ لِلْخِديو وأفراد حاشيته؛ للدخول عبر حديقة صغيرة خلف المسرح(٩٦). وقد افْتُتِحَ هذا المسرحُ يوم الرابع من شهر يناير ١٨٦٩ بأوبرا "هيلين الجميلة"، وموسيقى من تأليف "أوفينباخ"، ونصٍّ أوبراليٍّ من تأليف "ميلاك"، و"هاليفى"، وقد عرض كل هذا أمام ولى العهد الأمير "توفيق"، وما يزيد على ثلاثمائة متفرج من موظفى الحكومة الكبار، والأوروبيين البارزين، والقناصل، والماليين، ورجال الأعمال، ورجال الصحافة. أحدثت الأوبرا التى أثارت نوبة من الحماس بباريس نفس رد الفعل بالقاهرة. منح الخديو إسماعيل إعانة مالية كريمة للمخرج الأمريكى المتفرنس "ماناس"؛ ليتعهد بفرقة مسرحية من أكثر من ثلاثين فنانًا من فرنسا؛ وليعرض مسرحيات من الأوبرا الهزلية، والكوميديا، والفودفيل(٩٧). كانت المسرحيات من ذخيرة الفودفيل والسراى الملكية، وأوبريتات من مسرح المنوعات، والمسرحيات الغرامية. فى بداية أيامه، وأثناء العروض الشتوية، شغلت كل الجاليات الأوروبية بالمدينة هذا المسرح، وكلها فيما يبدو كانت على بعض الإلمام باللغة الفرنسية. كان الجمهور أساسا من الطبقة الوسطى ممن ارتدوا ثيابا تنتمى لإستابول (معاطف سوداء طويلة) وطربوشا، وكان القليل فحسب هو الذى ارتدى ثيابا شرقية. وشوهد ضباط مصريون هناك، كما شوهد بعض الوزراء المصريين(٩٨).

كان إسماعيل – شأن سعيد – قد تلقى تعليما فرنسيا. وتحدث عادة بالفرنسية أو التركية، ولكنه أيضا كانت له بعض الأحاديث بالعربية. لقد كافح إسماعيل كى يجعل

مصر جزءا من أوروبا، وكي يجعل القاهرة "باريس" أخرى، فقد عاد من رحلته لباريس عاقدا العزمَ على محاكاة "هاوسمان" ضمن خططه لتطوير القاهرة[٩٩]. كانت منطقة الأزبكية، بالإضافة إلى ضاحيتى "الإسماعيلية" و"عابدين" اللتين كانتا قريبتين منها وبُنِيَتَا من جديد، كانت هذه المناطق تُشَكِّلُ مدينة أوروبية جميلةً فيها شوارعُ واسعةٌ ومُعَبَّدَةٌ على نحو جيد، ومضاءة بمصابيح الجاز، وكان فيها محلات وفيلات[١٠٠]. وكان تأييده لمسرح "الكوميدى"، والمغامرات المسرحية الأخرى يُشَاهَد كجزء من محاولته أن يصبغ على مصر كل مظاهر الثقافة الأوروبية. كُتِبَ تقريرٌ عن إنشاء مسرح "الكوميدى" فى الجريدة العربية "وادى النيل" التى كانت تصدر بالقاهرة. حيث أعلنت الجريدة أن إصلاحات كبرى من الممكن أن تجرى فى حديقة الأزبكية. بُنِيَتِ النوافيرُ، والممراتُ، والمقاهى، والمسارحُ (التياترات/ الملاعب) طبقا لرسم تخطيطى قام به مُصَوِّرُ مناظرَ طبيعيةٍ فرنسيٌّ[١٠١]. ولم يحدث أيُّ إصلاح فى الميدان فى عهدى "عباس" و"سعيد". كان لإسماعيل حديقة واسعة مبسوطة بأكمة وكهوف صناعية، وكانت تمر قناة ضيقة عبر الجسور فى الحديقة. كانت هناك بحيرة لأجل الزينة، بالإضافة إلى العشب الأخضر، والشجيرات، وطرق للسير مظللة، والمقاهى البلدية والأوروبية، ومسارح فى الهواء الطلق، وكان من الممكن لفرق عسكرية أن تُسْمَعَ. وعلى الجانب الغربى كانت هناك فنادقُ ومطاعمُ ومقاهٍ تقدم حفلات موسيقية.

فى الثانى من أبريل عام ١٨٦٩ كانت هناك مؤامرة مدبرة لاغتيال الخْديو فى عرض الاحتفال الكبير بمسرح الكوميدى. وجد مديرُ المسرح- ماناس بك- عبوةً ناسفةً تحت كرسى جنابه بالمقصورة الملكية. اعترف مدير الفرقة مؤخرا بأن ما ارتكبه كان مُدَاعبةً عملية. أرسل إسماعيلُ المؤلفَ بجرمه إلى المنفى، حيث الموت المحتم بالنيل الأبيض، وطُرِدَ "ماناس" وهُدِّدَ بالموت إذا عاد. وخوفا من أن تكون هناك محاولات اغتيال أخرى ناجحة أغلق إسماعيل المسارح، وتوقفت احتفالات القصر، وظلت القاهرة بعض الوقت كئيبة كالسويس[١٠٢].

الترجمات العربية الأولى

على الرغم من وجود المسرح الأوروبي بمصر منذ عام ١٧٩٩، إلا أنه لم يكن قد كُتِبَ أو نُشِرَ أيُّ عملٍ درامي عربي في عهود أسلاف الخديوى إسماعيل. ركزت حركة الترجمة الملحوظة منذ العقد الثالث من القرن التاسع عشر وما بعدها اهتماماتها على الأعمال التقنية الفنية التى كانت مَعْنِيًا بها بالنسبة للمدارس الأوروبية الصناعية الجديدة أو القوات المسلحة المصرية. فى عهد إسماعيل، وحين فَتَحَتْ مسارحُ أوروبيةٌ أكثرُ أبوابَها، زاد عدد المصريين ممن قصدوا العروض المسرحية على نحو واضح. كان هذا التوجه المحلى الموسع نحو المسرح الأوروبي مُصَاحَبًا بنشر ترجمات بعض الأعمال الأوبرالية الأوروبية إلى اللغة العربية. وكان هذا ضروريا، لأنه على الرغم من أن عديدا من أفراد الحاشية والنخبة المثقفة قد عرفوا الفرنسية والإيطالية (حيث كانت كلتا اللغتان تدرسان فى كثير من مدارس الحكومة) فإن عددا من العرب والأتراك الذين تابعوا أعمالا مسرحية أو أوبرالية، مما قُدِّمَ فى إحدى هاتين اللغتين، كان عدداً محدوداً.

كانت الترجمة الأولى للعمل الافتتاحي لمسرح الكوميدى هى "هيلين الجميلة"، والتى عُرِضَتْ فى أوروبا عام ١٨٦٤ . طُبِعَتْ ترجمةُ هذه الغنائية ذات الفصول الثلاثة ببولاق يوم ١٧ من شهر رمضان عام ١٢٨٥ الموافق الأول من يناير عام ١٨٦٩، وذلك قبل العرض الأول بثلاثة أيام. ويبدو أن هذا هو العمل الدرامي العربي الأول الذى نُشِرَ بمصر، والترجمة الحرفية الأولى لعمل درامى أوروبي بمصر فى اللغة العربية. تمت الترجمة بأمر من الخديوى؛ ليطمئن من أن الحاشية ستتابع العمل على نحو جيد. فى يوليو ١٨٦٩ أخذ "درانيت بك" – مديرُ المسارح الخديوية – حق المبادرة بترجمة مزيد من الاوبريتات إلى اللغة العربية[١٠٣].

كان "باولينو درانيت" – وهو يونانى – صيدليا وطبيبا للأسنان لدى محمد على باشا، ثم أصبح صيدليا ووكيلا عاما للخديو سعيد، وبعد ذلك مديرا للسكك الحديدية.

كان درانيت مديرا للمسارح الخديوية منذ عام ١٨٦٧[١٠٤] حتى عام ١٨٧٩ . وفى خطاب لـ"خيرى باشا"، كبير موظفى القصر، طالب "درانيت بك" بتَفْويض من الخديو؛ كى ينقل إلى العربية نصوصا من الروايات الغنائية الإيطالية، ولكى تعرض أثناء موسم الشتاء التالى بالقاهرة. كان مسرح الأوبرا الخديوى مفتوحا فى ذلك الشتاء، وأوضح "درانيت بك" أن هذه الترجمات كانت تقصد إلى تعليم المتفرجين:"... هذه النصوص الأوبرالية أو الأشعار عموما هى أعمال شعراء مبرزين، كما أنها مساعدة للعامَّة، تسمح لهم بتفهمها والاستمتاع بجمالياتها". كتب درانيت:

> **"قبل فترة أرسل إلىَّ "أحمد كابيتان" صندوقا به كُتَيِّبَاتٌ إيطاليةٌ حول الأوبرات التى سَتُعْرَضُ خلال موسم الشتاء القادم وكنت أريد ترجمتها إلى اللغة العربية؛ ليعرفها الأشخاص الذين سيشاهدون عروضها. وهذه الكتيبات هى بصفة عامة من تأليف شعراء مرموقين وإطلاع الجمهور عليها هو خدمة لهذا الجمهور يجعله يفهم ويتذوق ما فيها من جمال. وعلى ذلك فإننى أرجوكم بعد استئذان صاحب السمو أن نطلبها من "أحمد كابيتان" كما أرجوكم الاهتمام بهذا الموضوع الذى أراه مهما للغاية"[١٠٥].**

وخلال أسبوعين أو ثلاثة الأسابيع الأولى من شهر يناير من عام ١٨٦٩ أُرْجِئَتْ أعمالٌ رسمية بأوامرَ من الخديوى إسماعيل؛ كى تُشَغِّلَ جميعُ المكاتب الحكومية موظفيها ممن يعرفون الفرنسية فى ترجمة "العين المفقوءة" لـ"هيرفى"، والمسرحية "زوجة ماردى جرا" لـ"إ.جرانچى"، و"لامبرت ثيبوست"، و"هيلين الجميلة"؛ لينتفع بها الحريم وآخرون ممن لهم علاقة بالقصر الملكى، ممن عرفوا اللغة العامية فحسب، ولم يستطيعوا متابعة هذه العروض الباريسية المحبوبة فى لغاتها الأصلية[١٠٦].

تزايد عدد المسارح الأوروبية فى القاهرة على الأقل بصورة سريعة خلال العقد السابع، حين زاد عدد السكان. ففى عام ١٨٦٨ كان هناك ما يُقَدَّرُ بمائتين وثمانين ألف أوروبى وسورى فى مصر[١٠٧]، مقارنة بحوالى تسعة آلاف قبل ذلك بثمانٍ

وعشرين سنة. كان هناك ثمان وثمانون ألف أوروبى تقريبا فى الإسكندرية وحدها بغض النظر عن إجمالى عدد السكان فى المدينة والذى وصل إلى مائتى ألف نسمة، كان منهم خمس وعشرون ألفا من اليونان، وعشرون ألفا من الإيطاليين، وخمسة عشر ألفا من الفرنسيين، واثنا عشر ألف مالطى- إنجليزى، وثمانية آلاف ألمانى وسويسرى، وثمانية آلاف من جنسيات أخرى متنوعة، بالإضافة إلى نحو اثنا عشر ألفا من السوريين[١٠٨]. فى عام ١٨٧٣ وصف تقييم معتدل مجموع تسعة وسبعين ألفًا وستمائة وستة وتسعين (٧٩٦٩٦) أجنبيا فى مصر، منهم سبعة وأربعون ألف وثلاثمائة وستة عشر (٤٧٣١٦) بالإسكندرية وتسعة عشر ألف ومائة وعشرون (١٩١٢٠) بالقاهرة وضواحيها وثلاثة عشر ألف ومائتان وستون (١٣٢٦٠) بالسويس وأماكنَ أخرى. تشكلت الإسكندرية من واحد وعشرين ألف يونانى، وسبعة آلاف وخمسمائة وتسع وثلاثين (٧٥٣٩) إيطاليا، وعشرة آلاف فرنسى، وأربعة آلاف وخمسمائة (٤٥٠٠) إنجليزى، وثلاثة آلاف نمساوى، وألف ومائتين وسبعة وسبعين (١٢٧٧)آخرين. وفى القاهرة كان هناك سبعة آلاف يونانى وثلاثة آلاف وثلاثمائة وسبع وستون (٣٣٦٧) إيطاليا، وخمسة آلاف فرنسى، وألف إنجليزى، وألف وثمانمائة نمساوى، وتسعمائة وثلاثة وخمسون آخرون، وفى منطقة السويس كان هناك ستة آلاف يونانى، وثلاثة آلاف إيطالى، وألفى فرنسى، وألف وخمسمائة نمساوى، وسبعمائة وستون آخرون[١٠٩].

إن عدد السكان الأوروبيين الكبير فى الإسكندرية يفسر سبب تفاخر المدينة بالنشاط المسرحى أكثر من أية مدينة مصرية أخرى. بدأ التدفق الهائل للأوروبيين فى الازدياد فى عهدى "سعيد" و"إسماعيل"، وخاصة فى نهاية العقد السادس وبواكير العقد السابع؛ نتيجة للعروض المالية والتجارية، التى ارتبطت بازدهار القطن والمشروعات الصناعية والزراعية المتعددة. كانت النسبة العظمى من السكان الأوروبيين فى الإسكندرية من بين هؤلاء الذين قرروا الإقامة وقتا طويلا بمصر.

سيرك القاهرة

حملت الجريدةُ الرسمية "الوقائع المصرية" يوم ٢٩ من فبراير ١٨٦٩ إعلانا عن "ملعب الأزبكية الكبير" أو السيرك الفرنسي "رانسي". بُنِيَ السيرك على نفقة الخْديو، وافْتُتِحَ في الحادى عشر من فبراير ١٨٦٩، واتسع لتسعمائة وخمسين متفرجًا[١١٠].

أعلنت الجريدة – مشيرة إلى العرض الأول يوم الثانى عشر من فبراير – أنه ستكون هناك عروض كل ليلة فى سيرك "رانسي"، وأن هذه العروض تضم سبعين حيوانًا[١١١]. قابل "تيودور رانسي" – مديرَ السيرك – الخديوى، الذى كافأه بديكورات وسبعة آلاف وسبعمائة فرنك؛ ليوزعها على ممثلى سيركه[١١٢].

قُدِّمَ عددٌ من العروض بالسيرك والمسرح فى القاهرة، ولا شك أنه كان مسرح الكوميدى؛ للأعمال الخيرية، وقد غُطِّيَتْ هذه العروض من قِبَلِ الصحافة العربية[١١٣]. فى مايو انتقل السيرك إلى الإسكندرية، حيث منحته السلطة المحلية موقعا مجانا فى حى إبراهيم باشا[١١٤]. وأصبح من عادة العديد من الفرق المسرحية أن تترك القاهرة فى نهاية أبريل وبداية مايو؛ فرارا من حرارة الصيف القاسية فى العاصمة إلى مناخ معتدل على الشاطئ. انتقل البلاط الملكى ووزارات الحكومة وكثير من المواطنين إلى الإسكندرية صيفا. عاد السيرك إلى القاهرة إلى السيرك (ملعب الخيول، أو ملعب البهلوان على الخيول) فى أكتوبر. وتراوح ثمن التذاكر من فرنك ونصف فرنك إلى خمسة فرنكات[١١٥]، وفى يناير ١٨٧٠ خُفِّضَتِ الأسعار؛ للسماح بأكبر عدد من المتفرجين من الأغنياء والفقراء. وفى هذا الموسم الثانى، استمرت الفرقة فى تَلَقِّى مساعدات مالية من الخديوى[١١٦].

لم يَخْلُ "مسرح القاهرة" من الانتقاد السياسى. قدم "سيرك رانسى" يومَ ٢٥ ديسمبر ١٨٦٩ مسرحية صامتة "دعوة"، وهى المسرحية التى سخرت من زائر أوروبى مُهِمٍّ جاء إلى البلد. يُصَوِّرُ مشهدٌ مسرحى مُتْقَن "مغامرات لصحافى باريسى بالقاهرة"، وهو "إ. تارب" فى مسرحية "چولوا"، وهو ضيف الحكومة المصرية. فى هذا

المشهد يَمْتَطى البطلُ حماراً، ويزور الأهرامات، ويتقرب إلى راقصة، ويطلب بعض العلاوات، ويرفض طوال الوقت أن يدفع أى مبلغ متحججا بقوله "أنا مَدْعُوٌّ". هذا الانتقاد المحلى لم يقابل استحسان "درانيت" مدير المسارح الخديوية، الذى وجده ركيكَ الذَّوْقِ[١١٧]، وكانت استجابته تجاهها سلبية، كما كانت استجابته بعد ذلك، حين غضب من انتقاد المسرحيات العربية الأولى ليعقوب صنوع "جيمز سَنُوا". فى صيف عام ١٨٧٠ قَدَّمَتْ فرقة من المشعوذين عازفة بحركات خفية فى اللعب– تحت رعاية اثنين من الإنجليز– عرضا فى "السيرك"، وفى الإسكندرية[١١٨]. وهُدِمَ السيرك أخيرا فى صيف عام ١٨٧٢، وربما يرجع ذلك إلى أنه كان صغيرا جدا، ولم يتسع لـِ"جماعة الفروسية"، كما أنه لم يكن مريحا بالنسبة للمتفرجين[١١٩].

بدأت جريدة "وادى النيل" فى نشر أخبار قصيرة عن المسرح تقريبا فى نفس الوقت والجريدةَ الرسميةَ "الوقائع المصرية"، وعلى الرغم من أن عديدا من أعدادها المبكرة افتقدت هذه المقالات، فإنها قد حملت هذه المقالات فى فترة مبكرة. وكانت كلتا الصحيفتَيْن قد دفعت إلى نشر هذه الأخبار بأمر من الخديوى وحاشيته، وممن اهتموا بالمسرح اهتماما واضحا.

وقد أنفق الخْديو مبالغ ضخمة فى هذا العام على "السيرك" و"مسرح الكوميدى"، ولكن الغريب أن كلتا الجريدتين لم تكتب تقريرا عن افتتاح المسرح الأخير. حملت الجريدة تقريرا جاء فيه أنه كان هناك عدد من ضروب التسلية لإمتاع الضيوف الذين حضروا مأدبة حفل زفاف "منصور باشا يكن" الابن الأكبر لأخى "محمد على" على "توحيدة" ابنة الخْديو. بصرف النظر عن الأكروبات العربية، والسَّحَرَةِ المصريين والأجانب، والرقص العربى والتركى، والموسيقى التى كانت من كل الأنواع، فإنه كان ثمة عددٌ من العروض المسرحية. كانت هناك جماعة مصرية تعرض "فصولا درامية تقليدية" (ألعاب تقليد تياترو)، وقد قادهم الموسيقىُّ "فاردهاد"، وقد قدمت هذه المجموعة أعمالا مرتجلة مشابهة لتلك التى شاهدها "بلزونى" و"لين" فى مطلع القرن. ظهرت أيضا الفرقة المسرحية الأجنبية "چاكومو"، وقُدِّمَتْ بعضُ المضحكات فى عرض الأراجوز[١٢٠].

مسرحيات المدارس

فى شهر أغسطس كان هناك تقرير فى الجريدة عن تسليم الجوائز السنوية بالمدرسة الفرنسية "مدرسة إخوان المدارس النصرانية" فى الخُرُنْفِش بالقاهرة. حكى الطلاب بعض الحكايات، وألْقَوْا خطبا، ومثلوا مسرحيات قصيرة (تخليعات أو تياترات) أمام جمهور ضَمَّ القنصل الفرنسى، والذوات، والأمراء. هذه المسرحيات القصيرة- التى يمكن للمرء أن يَتَصَوَّرَ أنها قد عُرِضَتْ بالفرنسية - تضمنت "مواعظ"، و"حكما"، "واعتبارات"؛ بهدف تهذيب التلاميذ والجمهور المتفرج[١٢١].

عُرِضَتْ مسرحية كوميدية ذات فصول ثلاثة باللغة الفرنسية بعنوان "أدونيس" كتبها مدرس فرنسى يُدْعَى "لوى فاروجيا"، من خلال طلاب "مدرسة العمليات المصرية" ببولاق فى اليوم التالى لامتحاناتهم، والذى وافق الخامس عشر من نوفمبر ١٨٧٠ الموافق الحادى والعشرين من شهر شعبان. وكانت هذه المسرحية تَقْصِدُ إلى تدريب الطلاب على "الأعمال النبيلة وآداب السلوك"[١٢٢]. وفى صيف عام ١٨٧١ قُدِّمَتْ مسرحياتٍ "بمدرسة دير الإخوة الفرنسية" بالإسكندرية[١٢٣].

عُرِضَتْ كوميديات وتراجيديات فى هذه المناسبات، ومَثَّلَتْ تلميذاتُ مدرسة "أخوات الرحمة الداخلية" Pensionnat des S urs de la Miséricorde بالإسكندرية مسرحيةَ "أثالى" لـ"راسين" فى شهر أغسطس عام ١٨٧٢[١٢٤]. وفى صيف عام ١٨٧٤ تَمَّ تقديمُ مسرحيةٍ فى "المدرسة الخيرية الإنكليزية بالقاهرة"[١٢٥]. وفى عام ١٨٧٦ كان هناك عرضٌ قُدِّمَ فى المعهد الإنجليزى بالإسكندرية[١٢٦]. ومما لا شك فيه أن مسرحياتٍ أكثر بكثير من هذه المسرحيات المذكورة قد قُدِّمَتْ فى المدارس خلال تلك الفترة، إلا أنه ليست هناك معلومات متاحة عنها.

مسرح الأوبرا الخديوى

رُتِّبَ للاحتفالات بافتتاح قناة السويس، ودُعِىَ عديد من الأسر الحاكمة فى أوروبا إلى هذه الاحتفالات. كانت هذه هى الفرصة أمام إسماعيل؛ كى يظهر بمظهر

ملك أوروبى مهما تكن التكلفة. وحيث إنه لم تكن هناك دار للأوبرا يُسْتَقْبَلُ المدعوونَ فيها أو تُعْرَضُ ضروب من التسلية، فقد قرر إسماعيل بناء دار للأوبرا تكون مقابلة لمسرح "الكوميدى" فى ضاحية الإسماعيلية بالأزبكية مستخدما المهندسَ المعمارىَّ "أفوسكانى" فى بنائها. لم يكن أفوسكانى مسئولا عن البناء فحسب، بل إنه كان مسؤولا عن كل شىء من تجهيزات المشاهد، بمساعدة مصممين للمسرح من إيطاليا، إلى إعداد برنامج الليلة الأولى. أعطيت تعليماتٌ لبدء بناء مسرح "مُؤَقَّتٍ" فى منتصف شهر أبريل من عام ١٨٦٩ وَبُنِيَ فى موقع قصر الأمير "أزبك"، خلف تمثال "إبراهيم باشا"، وجامع "الأمير أزبك". كان القصر قد أصبح متجرا، وأصبح مهمل الشأنِ، حتى هُدِمَ؛ كى تُبْنَى عليه "الأوبرا"(١٢٧).

وطبقًا لما يقوله واحد من بطانة الخْديو، فإن موقع دار الأوبرا وحديقة الأزبكية المجاورة له، قد أُحْرِزَ بطريقة مجردة من الضمير. وقد احتلت دار الأوبرا مكان بيوت عربية قديمة، وعُرِضَتْ تعويضاتٌ على المتنازلين سواء من الملاك أو المستأجرين الذين وافقوا على إخلاء بيوتهم، هُدِمَتْ المبانى المهجورة، ورغم ذلك فقد رفض عديدٌ من المستأجرين هذا العرض الذى كان سخيا على الإطلاق، وحينئذ أمر الخديوى إسماعيل بإشعال النيران فى هذه البيوت سرا، وعندما احترقتْ بعث التعزية للمستأجرين لحظهم السيء، ويجدد بسخاء عرضه التعويضى، الذى لاقى قبولا(١٢٨). كان معظم بناء الأوبرا من الخشب أُعِدَّ الديكور والأثاث له فى خمسة أشهر بتكلفة وصلت إلى مائة وستين ألف جنيه مصرىٍّ، وكان يتسع لأشخاص يتراوح عددهم بين ثمانمائة وثمانمائة وخمسين. ولم تكن هناك شرفة رسمية، أو علوية، وبدلا من ذلك كانت فى المسرح صفوفٌ من المقصورات، بالإضافة إلى مقصورات ملكية تقع على كل جانب من جوانب المسرح، ومجاورة لخشبة المسرح(١٢٩).

وفى ليلة افتتاح "مسرح الأوبرا الخديوى"عُرِضَتْ أوبرا "ريجوليتُّو" لـ "فيردى". واتفق الخْديو مع فيردى(١٣٠)؛ كى يكتب موسيقى مسرحية غنائية ذات موضوع مصرى؛ لِتُعْرَضَ على هذا المسرح، ولكن هذا العملَ المُكَلَّفَ به، "عايدة"،على عكس

الاعتقاد الشائع لم يكن مقصودا عرضُه فى الافتتاح الكبير. إن خطابا موجها إلى "درانيت" بالقاهرة، ومُعَدًّا لتوقيع فيردى فى العاشر من أغسطس عام ١٨٦٩، يوضح أنه كان بادىء الأمر يفهم أنه سيقدم "ترنيمة"، وليس "أوبرا" تُعْرَضُ عند تدشين المسرح(١٣١).

وقامت الجريدتان "الوقائع المصرية" و"وادى النيل" بتغطية الافتتاح الذى قصده الخْديو وضيوفه، بما فيهم الإمبراطورة "يوجينى" إمبراطورة فرنسا، وولىّ عهد بروسيا، وحاشية الخديوى، وبعض موظفيه (مأمورين)، وضباط من الجيش.

وربما كان للمراسلين الصحافيين مقاعدُ مخصصة لهم فى المسارح الخديوية منذ ذلك الوقت. دفع الخْديو، من جيبه الخاص، فى عام ١٨٧٢ على وجه التحديد ثمن مقعد ذى مسند بالأوبرا؛ كى تستخدمه جريدة "وادى النيل"، وجرائد أخرى(١٣٢).

اسْتُضِيفَ بعض فنانى الأوبرا على اليخت الملكى "المحروسة" عند افتتاح القناة. وفى الإسماعلية، فى وقت افتتاح قناة السويس، كانت تُعْقَدُ حفلات رقص، وعُرِضَتْ أشهرُ مسرحيات "أوفينباخ" الغنائية القصيرة، وهى "دوقة جرولشتاين الكبيرة"، و"اللِّحْيَة الزرقاء"، و"هيلين الجميلة". كانت "هيلين الجميلة" أفضلَ عملٍ بالنسبة لإسماعيل. كذلك اسْتُضِيفَ بعض الضيوف - مثل الإمبراطورة "يوجينى" - فى مسرح الكوميدى، وزاروا الأهرامات(١٣٣). وبعد الافتتاح اسْتُضِيفَ عدد كبير من الضيوف فى الفنادق، وظل عددٌ منهم باقيًا وغير راغب فى الرحيل. وكانت فواتيرهم ونفقاتهم الإضافية- تُدْفَعُ بانتظام. أكسبت هذه الضيافة السخية الخْديو لَقَبَ "إسماعيل العظيم". انتشرت فضيحة استضافة الخديوى إسماعيل لهؤلاء الملوك عند افتتاح قناة السويس، لدرجة أن "لاروس" مدير المسرح الفرنسى "الكوميدى" كتب مسرحية هزلية بعنوان "هذا الوالى هو الذى يدفع" **C'est le Vice-roi qui paie** وقد عُرِضَتْ هذه المسرحيةُ ليلة واحدة فقط، ولاقت نجاحات كبيرة، وآنذاك تَمَّ مُنِعَ عرضها وأُنِّبَ المُخْرِجُ عليها(١٣٤).

في الموسم الأول للأوبرا الذى بدأ فى الأول من نوفمبر ١٨٦٩ حتى الرابع عشر من مارس ١٨٧٠ قُدِّمَتْ ستٌّ وستون مسرحية غنائية إيطالية. كانت المشاهد والملابس بل كان العمل كله بوجه عام منقطعَ النظير. وتضمن فريقُ العمل فى موسم ١٨٦٩ - ١٨٧٠ أشْهَرَ مطربى الأوبرا الإيطالية فى ذلك الوقت: "جروسِّى"، و"ڤتيالى"، و"سارولْتا"، و"لاجونا"، و"إيمَّا رِنتسى"، و"بوكُّولينى"، و"باراَلْيى"، و"بُلْتيرينى"، و"بارتولينى"، و"روسِّى جاللى"، و"جالڤانى"، و"فيوراڤانتى"، و"أجريتِّى"، و"بادوڤانى"، و"ڤايرو"، و"بولِّى"، و"چانلِّى"، و"بويانوڤيتش"، و"سالابيرت"، و"مونچينى"، و"كاپول"، و"نودين". وفى المواسم التالية حضر إلى القاهرة أفضل فنانى الأوبرا، وكان منهم بعض مغنيى الأوبرا الإيطالية المشهورين بغضِّ النظر عن التكلفة، مثل "فانشيلِّى"، و"فريتشى" (١٨٧٤)، و"جاليتِّى"، و"چانكى"، و"مانچينى"، و"مازينى" (١٨٧٤)، و"ماوْريل" (١٨٧٦-١٨٧٧)، و"ميدينى"، و"پانْدُلْفينى" (١٨٧٤)، و"پاتييرْنو" (١٨٧٦ - ١٨٧٧)، و"پوتسونى"، و"إسْتانيو" (١٨٧٤)، و"إشتولس"، و"فيرجر" و"ڤالدمان". وكان قائد الأوركسترا والكورس هم "موتسيو"، و"كالدينى"، و"وچيفازينى چيرالدى". ومنذ عام ١٨٧١ حتى ١٨٧٧ كان قائد الأوركسترا هو "چوڤانِّى بوتيزينى" ذائع الصيت. اخْتِيرَتْ "فرقة باليه" من أفضل الفرق فى أوروبا؛ احتفالاً بافتتاح قناة السويس[١٣٥]. عهد "درانيت" بعد ذلك إلى "مونبلييْزير" الذى ذاع صيته بأنه "المُعَلِّمُ الأول لرقص الباليه فى إيطاليا كلها"، وزادت فرقة الرقص إلى سبعين بعد أن كانت ثمانية وأربعين راقصا فى الموسم الأول. وخلال المواسم الثمانية التالية لهذا الموسم كان هناك حوالى ثمانون عرضا[١٣٦]. كان البرنامج دائما ما يتجدد مع الأعمال الجديدة، مثل "قُدَّاسُ المَوْتَى" لـ "فيردى" و"لابوهِمْ"، و"توسكا" و"مدام باترفلاى"، وثلاثتهم لـ"پوتشينى"، و"كافاليريا" لـ"ماسكانى"، و"أندريا شيرنييه لـ"چورْدانو"، و"سافو" لـ"ماسانى"[١٣٧].

وسرعان ما تقبلت الطبقات العليا المصرية فكرة الذهاب إلى الأوبرا ومسرح الكوميدى بانتظام، مثلما اعتادت أن تشجع المسرح الأوروبى بمصر منذ بداياته. ومع زيادة عدد المدارس الأجنبية منذ عهد "سعيد"، ومع إحياء النظام التعليمى التابع للحكومة تحت حكم "إسماعيل" زاد عدد المصريين والأتراك المُلِمِّينَ باللغات الأوروبية،

أو الذين انجذبوا نحو الثقافة الأوروبية فى صورها المتعددة. وطبقا لبعض المصادر فإنه لم تكن كل النخبة المصرية تذهب إلى "الأوبرا" بإرادتها.

كتب الصحافى الفرنسى "جبرييل تشارم" أن آذان المصريين وجدت الموسيقى الأوروبية شجارا كريها. ولم يكن للباشاوات أى اختيار، فقد أمرهم "إسماعيل" بحجز مقصورة؛ تدعيما للأوبرا، والتى تكلفت رغم ذلك إعانة مالية ضخمة. فعل الباشوات ما أمرهم به الخْديو، إلا أنهم آثروا أن يتركوا مقصوراتهم خاوية، ورأوا ذلك أفضل من الجلوس والاستسلام لضجر الاستماع إلى موسيقى جميلة. وكان على كل باشا- حسب ثروته- أن يستضيف، بالإضافة إلى ذلك، أربع عشرة فنانة من "فرقة الباليه" ويكون مسؤولا عن تسليتهم والترفيه عنهم.

تَعَوَّدَ الباشوات أن يتناولوا العشاء مع الفنانين عند الأهرامات على ضوء القمر بعد عرض "عايدة" أو "هيلين الجميلة"، ثم يكون الإفطار فى "سقارة"، أو على "الذهبية" فى النيل، وبعد ذلك تنفجر سدادات زجاجات "الشامبانيا" الفلينية وسط مقابر الخلفاء(١٣٨).

كانت النساء المحظيات من الحريم متحمسات كأزواجهن حين كن يستمعن- وهن نصف نائمات إلى "أوبرا بوف" لـ"أوفينباخ" . وقليل جدا من النساء المصريات هن اللائى قصدن هذه الحفلات بمفردهن بصرف النظر عن هذه الجماعة المتميزة. مُوِّلَتْ أماكن التسلية الثلاثة (والتى مولت بواسطة الخديوى: "الأوبرا"، و"الكوميدى"، و"السيرك")، بحيث تقدم ضروب التسلية لزوجات المتفرجين المصريين والذين كان عددهم يتزايد، ففى هذه الأماكن كانت هناك مقصورات خاصة للحريم، بحيث تجلس فيها السيدات المسلمات. فى الأوبرا كانت هناك خمس مقصورات، ذات واجهة غطيت بكاملها بشبكة جميلة من الحديد(١٣٩).

مع تزايد عدد المصريين الذين قصدوا المسرح الأوروبى، شعرت جريدة "وادى النيل" بالحاجة إلى شرح معنى كلمة "دار الأوبرا" لقرائها الأقل معرفة بها بأنها "مَلْعَبُ التَّخْلِيعَاتِ التَّصَوُّرِيَّةِ المَمْزُوجَةِ بِالألحانِ الموسيقِيةِ". وعند الإشارة إلى إعادة افتتاح

مسرح "الكوميدى" للموسم الجديد، أطلقت الجريدة عليه "مَلْعَبُ التَّخْلِيعَاتِ المضْحِكَة". وفى إعلان عن "ألعاب فانتازيا"، أوضح المعْلِنُونَ ماذا تَعْنِى كلمة "التقليد".

"مِنْ جُمْلَةِ الألْعَابِ الْغَرِيبَةِ التى جَرَى لِعْبُهَا لِغَايَةِ الآنَ اللّعبُ المُسَمَّى بِمَا مَعْنَاهُ قَفَصُ الجِسْمِ الْبَشَرِىِّ الرَّقَّاصُ المُضْحِكُ وَهُوَ كِنَايَةٌ عَنْ مَلْعَبِ تِيَاتْرُو يَجْرِى بالإشاراتِ لا بِالتَّكَلُّمِ" (١٤٠).

كان من المعتقد أن عامة قراء الصحافة العربية على غير ألفة بالمسرح، ولذا تعرضت الجريدة لبعض المشاكل عند شرح المصطلح. وبصرف النظر عن ساكنى المدينة الذين لم يكونوا قد زاروا المسرح أبدا، كان هناك عديد من القراء فى الأقاليم أو فى أى مكان آخر فى الوطن العربى حيث لم يكن المسرح الأوروبى معروفا.

وضع "إسماعيل" القاهرة على قدم المساواة مع العواصم الأوروبية الكبيرة، من خلال بناء دار دائمة للأوبرا، وربما تمنى أيضًا أن يتنافس مع الحكام العثمانيين الاسْمِيِّينَ بالقسطنطينية، حيث أُحْيِىَ موسم الأوبرا الدائم عام ١٨٦٦ . كان هناك سبب آخر وراء تشجيع الخديو للمسارح، وهو الحاجة إلى تقديم ضروب من التسلية للسائحين الذين يتدفقون إلى مصر شتاءً.

كتب المراسل المصرى لجريدة "الجوائب" بإستانبول عن السائحين:

"هناك فائدة كبيرة للمصريين أثناء إقامتهم هنا وربما خطرت هذه النقطة للخديو المستنير، فقد أعطى لهذا السبب لمالكى المسارح مساعدة كافية بسخائه الوفير"(١٤١).

أشار المراسل المصرى لمجلة "الجنان" السورية إلى فوائد المسرح بمصر:

"من المعروف أن المسرحيات (الروايات التشخيصية) التى تُسَمَّى بالعروض المسرحية (التياترات) من بين أهم الدلائل على التقدم، وأحد أهم أسباب إصلاح العادات وغرس الحكمة التاريخية فى عقول الناس وقد أُنْفِقَتْ أموالٌ كثيرةٌ لتأسيسها

هنا، لكنها لا تزال مقصورة على اللغات الأجنبية وهناك الكثير من الفوائد تنجم عن هذا، فكثير من الأجانب الأغنياء يأتون إلى مصر لقضاء فصل الشتاء وهى أكثر البلاد ملائمةً لهذا وعندما يأتون فإنهم ينفقون عشرات الآلاف من الجنيهات فى البلد، وإذا لم يجدوا الأماكن الملائمة تماما للترفيه وحدائق جميلة ما جاءوا بأعداد وفيرة. وقد سمعنا الكثير منهم يقولون "لقد وجدنا فى هذا البلد أسبابا للحظ والسعادة والصحة قد جعلتنا نأتى إلى هذا البلد معظم السنوات؛ لنقضى الشتاء". وينفق الممثلون بالمثل جزءًا كبيرًا من رواتبهم هنا"(١٤٢).

فى عام ١٨٦٩ بدأت جريدة "وادى النيل" بالقاهرة فى تقديم معلومات أكثر عن أنشطة دار الأوبرا. تحدثت الجريدة قليلا عن العروض الأولى بصرف النظر عن مدح المغنيين لـ "ريجوليتُّو" لمهارتهم وبراعتهم (١٤٣). وصف صحافىٌ أثر مشاهدة "سيميراميد" لـ"روسِّينى". لقد كان مكتوبا بشكل جيد لدرجة أن شكل الملكة "سميراميد" يمكن تخيلها فى هذه القطعة الأوبرالية.

لقد حكت قصة حياتها- كما يقول الصحافى:

"وتَحْكِى على لِسَانِ اللاَّعِبِينَ واللاَّعبات سيرتَهَا مَعَ تَصْوِيرِ تَابِعَتِهَا وأَرْبَابِ دَوْلَتِهَا وأَطْرَافِ قِصَّتِهَا بِمَا يَتَخَيَّلُ لِلْمُتَفَرِّجِينَ إِنَّهُ عَيْنُ حَقِيقَتِهَا وإِنْ شَاءَ اللهُ تَعَالَى فيمَا بَعْدُ نَذْكُرُ لِلرَّاغِبِينَ زِيَادَةَ تَفْصِيلٍ كَمَا هِى عَادَةُ كَتَبَةِ الغَازِيتَّات فِيمَا يَتَعَلَّقُ بِزُبْدَةِ لُعْبَتِهَا وَلَرُبَّمَا أَدْرَجْنَاهَا عَلَى سَبِيلِ الأُنْمُوذَجِ لِهَذِهِ التَّآلِيفَاتِ الأَدَبِيَّةِ فى صَحِيفَةِ وادى النِّيلِ".

قدمت الجريدة قصص عدد من المسرحيات الغنائية بالتفصيل، بما فيها "سيراميد" لـ"روسِّينى"، و"فاوست" لـ"جاونُد"، إلا أنها ذكرت قليلا جدا أو لم تذكر شيئا عن عروض المسرحيات، وكان الكلام عن المسرحيات ينم عن نظرة تعتبرها تجديدا

ممتازا، وطريقة للتعليم العام جديرة بالثناء؛ لأنها تجعل الناس يرون الأشياء فى ضوئها الحقيقى فهى تصور الأحداث التى يقوم بها الإنسان أمام عينيه (لإدراكه)؛ حتى يكتسب الفضائل ويتجنب الرذائل، فضلا عن فوائدَ جليلة أخرى ومزايا مُهِمَّة[١٤٤].

وطبقا لمحرر أوروبى نقل "بيريت" Birht دون تغيير أن المسرح اختراع وخلق يستطيع المرء عبره أن يجمع بين متعة القلب والروح وكل الحواس الخارجية وعلى الأخص ذلك النوع من المسرح (اللعب) الذى يُقَالُ له "الأوبرا" وهو وسيلة لتصوير بعض الأحداث التاريخية والأحداث العابرة تتخللها ألحان موسيقية وهى تجمع بهذه الطريقة بين مباهج الحواس الواضحة والخفية. وبعد سرد قصة أوبرا "فاوست" شرح الكاتب كيف كان النوع المسرحى مثيرا للعواطف فكل هذا يتكشف للعين بطريقة مدهشة جدا وعلى نحو غريب، حتى إن المتفرج (الناظر) يتخيل أن ما يراه حقا. وعند اكتمال أحداث المسرحية، فإننا نشعر بالحزن والضنى كما لو كنا مرضى أو أن محنة ما قد ألَمَّتْ بواحد من أقاربنا أو أعزائنا[١٤٥].

لم يمر وقت طويل حتى استوحى الصحافيون العرب المسرح الأوربى، وطالبوا بإنشاء نظير عربى له. وعلى الرغم من أنه كان هناك عديد من المسرحيات العربية متأثرة بالمسرحيات الأوروبية فى لبنان منذ عام ١٨٤٧[١٤٦]، فإن هذه التجارب لم تظهر، ليتم إلقاء الضوء عليها والتعليق عليها فى الصحافة المصرية. كتب "محمد أُنْسى" (؟- ١٨٨٥/١٨٨٦م) (؟- ١٣٠٣هـ)- ابنَ "عبد الله أبو السعود" رئيس تحرير جريدة "وادى النيل"، ومُدَرِّسَ اللغات بمدارس الحكومية المصرية- مقالا فى شهر فبراير من عام ١٨٧٠ عن دار الأوبرا بالقاهرة، جاء فيه أنه يأمل أن يمن الله بالنجاح والتوفيق على ترجمات هذه المنظومات الأدبية، وأن تُسْتَخْدَمَ بابتكار فى المسارح المصرية (التياترات) باللغة العربية؛ حتى ينتشر ذوقها فى الطوائف الأهلية. لأن الأوبرا من جملة المواد التى أعانت على تمدين البلاد الأوروبية وساعدت على تحسين أحوالها المحلية[١٤٧].

وتم إسداء الشكر للخديوى ووزرائه. يقول: "**وَلْنَشْكُرْ مِنَ الآنَ حَضْرَةَ الْخِدِيوى الأفْخَمِ وطَقْمَ وُزَرَائِهِ الْكِرَامِ حَيْثُ كَانُوا هُمُ السَّبَبَ الأعْظَمَ فى أنْ أحْدَثُوا لَنَا هَذِهِ الحَادِثَةَ الجَمِيلَةَ والْبِدْعَةَ الحَسَنَةَ الْمَقْبُولَةَ**".

حمل تقرير آخر فى أبريل عن آخر مسرحية لموسم ١٨٦٩/١٨٧٠ بالأوبرا التماسا إضافيا:

> "**وَعَسَى أنْ يَسْعَوْا مِنَ الْعَامِ الْقَابِلِ فى الاسْتِعْدَادِ لإجْرَاءِ هَذِهِ التَّصْوِيرَاتِ اللَّعْبِيَّةِ بِاللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ حَتَّى يَطَّلِعَ عَلَى هَذِهِ الْبِدْعَةِ الأدَبِيَّةِ الْجَدِيدَةِ وَيَتَمَتَّعَ بِهَذِهِ الْمُتْعَةِ الْعَصْرِيَّةِ الْمُفِيدَةِ مِنْ سَائِرِ أهْلِ مِصْرِنَا الْخَوَاصِّ وَالْعَوَامِّ**"(١٤٨).

النصوص العربية الأوبراليّة

كانت الصحافة العربية، وعلى وجه الخصوص جريدة "وادى النيل"، فى تقاريرها المنتظمة عن الأنشطة المسرحية والأوبرالية الأوروبية فى مصر، تساعد على خلق مناخ يمكن من خلاله كتابة قطع درامية عربية وتمثيلها، على الرغم من أن هذه المسرحيات العربية الأولى لم تحاول محاكاة أعمال الأوبرا الإيطالية العظيمة، والتى كانت تُصَوَّرُ فى الصحافة. اطمأنت الجريدة من خلال تنبيهها قراءها إلى الفوائد الاجتماعية التى يتم اكتسابها من المسرح، أنَّ القراء كانوا على استعداد للاستجابة لتجارب الدراما العربية التى بدأت فى عام ١٨٧٠ . وربما ساعدت هذه المقالات على تهدئة بعض الشكوك حول المسرح أو حول ظهور النساء على خشبة المسرح. لفت قارئٌ ما انتباهَ جريدة "وادى النيل" إلى ترجمات أعمال الأوبرا الأوروبية التى كانت قد ظهرت من قبلُ. فى نوفمبر من عام ١٨٧٠ نشرت الجريدة مقالا تحت عنوان "تجديد أدبى أو مسرحية مترجمة أو تقديم نوع جديد من الإنشاء فى اللغة العربية"، وهو مقتبس من خطاب مؤرخ بالثامن من نوفمبر مُوَجَّه إلى رئيس التحرير "أبو السعود أفندى" من "مأمور

ضَبْطِيَّة". لفت هذا المأمور، فى خطابه، الانتباه إلى نشر ترجمتين غنائيتين إيطاليتين مؤخَّرًا. كتب المأمور:

"مِنْ حَيْثُ إنَّ حَضْرَةَ الْعُمْدَةَ الْفَاضِلَ إبراهيم المويلحى[١٤٩] قَدْ كَانَ سَبَبًا قَوِيًا لإطْلاعِ أَبْنَاء وَطَنِه بِواسطَة صَرْف مَاله وأفْكَارِه فى تَرْجَمَة وطَبْعِ أَلْعَابِ التِّياتْرات ومَا ذَاكَ إلا لِغَرَضِ نَشْرِهَا مَجَّانًا مِنْ قِبَلِه عَلَى كُلِّ مَنْ لا يَدْرِى فى اللُّغَاتِ الأجْنَبِيَّة مِنْ أَبْنَاء وَطَنِه فَمِنْ ذَلِكَ قَد اسْتَحَقَّ أَنْ يُذْكَرَ بِجُرْنال وادى النِّيل حَيْثُ لِكُلِّ مُجْتَهِدٍ نَصِيبٌ ولا شَىْءَ أَفْخَرُ مِمَّنْ تَكونُ أَفْعَالُهُ فى تَقَدُّمِ أَبْنَاءِ جِنْسِهِ ...".

أراد المأمور أن يطمئن أن جهد المويلحى لن يذهب سدى دون الإعلان عنه، ومن ثم فإنه أرفق خطابه بنسخة من الترجمتين. أوضح مقال الجريدة- وكان مرفقا به الخطابُ- أن المسرحيتين الغنائيتين كانتا قد تُرْجِمَتَا من الإيطالية إلى العربية، ونُشِرَتَا فى كُتَيِّبَيْنِ صغيرين، وطُبِعَتَا على نفقة المويلحى فى مطبعته بالقاهرة.

ولم يُذْكَر اسمُ المترجم فى كلا الكتيبين، إلا أن الجريدة ذكرت أنه كان "عثمان جلال"[١٥٠] وهو مترجم فى ديوان الجهادية. ربما تكون هاتان الترجمتان من أول ترجمات "جلال" لأعمال درامية، وكانت ترجماته لأعمال الأوبرا مستوحاة من "هيلانة الجميلة" قبل ذلك بعامين تقريبا. وشأن الترجمات المبكرة، كانت أعماله المترجمة تلقى الطلب المتزايد من الجمهور العربى فى المسرح الأوروبى للترجمات العربية للأعمال المعروضة هناك.

كان جلال (١٢٤٥-١٣١٦هـ) (١٨٢٩/ ١٨٣٠- ١٨٩٨م) ابنا لموظف تركى وامرأة مصرية. كان- شَأنَ يعقوب صنوع "جيمز سَنُّوا" مؤسس المسرح العربى بمصر- ثمرةً للتعليم الحديث. درس فى مدارس الحكومة التى أسسها محمد على باشا فى "قصر العينى" و"أبو زعبل"، وأَتَمَّ دراساته فى مدرسة الألسن التى كان مديرها "رفاعة رافع الطهطاوى". وفى هذه المدرسة تابع "جلال" دروسَ اللغات التركية

والفرنسية والإنجليزية، وقرأ أعمالا أدبية بالفرنسية والعربية. وبعد تخرجه شغل عددا من الوظائف الحكومية كمترجم أو كمدرس.

قام "جلال" بترجمات متنوعة، وخاصة للنصوص العسكرية، أثناء عمله الرسمي. وفي عام ١٢٧٤هـ (١٨٧٥/١٨٧٨م) نشر على نفقته الخاصة ترجمة شعرية لـ"الأمثال" لـ"لافونتين" تحت عنوان "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ". وكانت هناك طبعات إضافية من هذه الترجمة عام ١٢٧٥هـ (١٨٦٨/١٨٦٩م) و١٢٨٧هـ (١٨٧٠/١٨٧١). ونشر بعد ذلك ترجمة ممتازة لـ"بول وفيرجينيا" لـ"ج.هـ. برناردين دي سان بيير" عام ١٢٥٨هـ (١٨٦٨/١٨٦٩م) تحت عنوان "الأماني والمِنَّة في حديث قَبُول ووَرْد جَنَّة"، والتي أُعِيد نشرُها عام ١٢٨٨هـ (١٨٧١/١٨٧٢م) وفي مناسبات لاحقة. وفي أغسطس ١٨٧٠ نشر جلال جريدة أسبوعية سياسية قصيرة الأجل بالقاهرة، واسمها "نزهة الأفكار"، وكانت تُطْبَعُ كذلك بمطبعة المويلحي.

وتصف الصفحة الأخيرة من الكُتَيِّب الأول ترجمة ما بأنها "ترجمة لأوبرا مُثِّلَتْ من قبلُ في الليلة الأولى من ليالي مسرح الأوبرا ضمن عدد من المسرحيات الغنائية، وكان ذلك مساءَ الثلاثاء الموافق الأول من نوفمبر ١٨٧٠، وربما كان هذا الموصوف هو ترجمة مسرحية "المحظية" لـ"جايتانو دونيتسيتِّي" (وقد عُرِضَتْ لأول مرة في أوروبا في ديسمبر ١٨٤٠)، وقام بكتابة نص الأوبرا الإيطالي "س. باري". افْتُتِحَ الموسم الجديد بأوبرا القاهرة بهذا العمل يوم الخميس الموافقَ الثالث من نوفمبر أمام الخْديو وابنيه "محمد توفيق" و"حسين باشا"، وعدد غفير من الذوات والوجهاء. وقد اقتبست الجريدة الصفحة الثانية من الكتيب، وهي عن الفن المسرحي:

> "قَدْ جُبِلَ الإِنْسَانُ عَلَى حُبِّ الاطِّلاعِ عَلَى أَحْوالِ الأُمَمِ الماضيةِ مِنْ أُمُورٍ واقعيَّةٍ وغَيْرِ واقعيَّة، وكانَ ذَلِكَ لا يُدْرَكُ إلا بالتَّواريخِ والسِّيَرِ والحِكَايَات، غَيْرَ أَنَّ القَوْلَ لا يُؤَدِّى عَيْنَ الواقعَة كُلِّيًا كَمَا أَنَّ المُشَبَّهَ لا يُعْطَى حُكْمَ المُشَبَّهِ بِهِ مِنْ كُلِّ وَجْهٍ مَا لَمْ يَكُنْ تَقْليدًا. والتَّقْليدُ لا يَكونُ إلا بِاسْتِعْمَالِ أَشْخَاصٍ يَنُوبونَ عَنْ رِجَالِ الواقِعَةِ،

وهَذه الأحْوَالُ لَمْ تَكُنْ عِنْدَنَا بَلْ نَظَرْنَاهَا عِنْدَ غَيْرِنَا مِنَ الأوروبيِّينَ الَّذينَ اتَّخَذوا التِّيَاتْرَات وَجَعَلوهَا سَبَبًا قَوِيًا لِتَمَدُّنِ بِلادهِمْ، فَإِنَّ التَّمَدُّنَ عِبَارَةٌ عَنْ تَرْبِيَةِ النَّفْسِ وتَهْذِيبِهَا بِاتِّبَاعِ مَا يُسْتَحْسَنُ مِنَ الأخْلاقِ، ولا يَتِمُّ لَهَا ذَلِكَ إلاَّ بِإِطِّلاعِهَا عَلَى أَخْبَارِ الأوَّلينَ وَسِيَرِ الأُمَمِ المُتَقَدِّمينَ، وَحَيْثُ إِنَّهَا وُجِدَتْ فى بِلادِنَا وكَثُرَ الرَّاغِبُونَ لَهَا وَلَمْ يُمْنَعِ البَعْضُ مِنَ الوُصُولِ إِلَيْهَا إلا بِاللُّغَاتِ الأوروبيَّةِ وَأَنَّ بَعْضَ المُتَفَرِّجينَ يَتَّخِذُونَ مُتَرْجِمينَ والتَّرْجَمَةُ الشَّفَاهِيَّةُ فى الوَاقِعَةِ الحَاليَّةِ لا تُؤَدِّى إلى حَلِّ المَقْصودِ؛ عَزَمْنَا عَلَى نَقْلِهَا بِلُغَتِنَا حَرْفًا بِحَرْفٍ كَىْ يَكُونَ النَّاظِرُ عَلَى بَصيرَةٍ مِمَّا يَرَاهُ".

وكان الكتيب الثانى يُدْعَى "الليلة الثانية من تياترو الأوبرا"، وحملت الصفحة الثانية عنوان الأوبرا المترجمة "مُزَيِّن شاويله"، بالإضافة إلى أوبرا لـ"جُوَاكِّمو رُوسِّينى" (مكتوبة عام ١٨١٦) مع مسرحية غنائية صغيرة لـ"س. ستسبينى"، وقد تَمَّ العرضُ يومَ الجمعة الموافق الرابع من نوفمبر. يُشير مقال "وادى النيل" إلى حقيقة أن هذا العمل الأخير متشابه جدا وقصةَ "حلاق بغداد" فى "ألف ليلة وليلة"، وانتهت إلى أن:

"ظُهُورَ هَاتَيْنِ القِطْعَتَيْنِ فِى المَلابِسِ العَرَبِيَّةِ هُوَ حَادِثَةٌ أَدَبِيَّةٌ لا بَأْسَ بِهَا وَإِدْخَالُ أُسْلوبٍ مِنَ التَّأْليفِ جَديدٍ فى اللُّغَاتِ المَشْرِقِيَّةِ وَأَسَاسٌ قَدْ يُبْنَى عَلَيْهِ ويُؤْتَى فِيمَا بَعْدُ بِمَا هُوَ أَصَحُّ مِنْهُ"(١٥١).

اعتبرتِ الجريدة ترجمة هاتين المسرحيتين حدثا أدبيا عظيما، ومن ثم فقد أفردت لها مساحة كبيرة، وأكدت اهتمامها بهذه الأحداث، وبعد ذلك بأسابيع قليلة كان هناك مقال مُطَوَّلٌ عن الترجمة العربية لمسرحية أوفينباخ "هيلين الجميلة" التى طُبِعَتْ فى يناير ١٨٦٩:

"هَذه الابْتِدَاعَاتُ الجَديدَةُ والاخْتِرَاعَاتُ المُفيدَةُ كَالتِّيَاتْرات وَمَا أَشْبَهَهَا مِنْ أَنْوَاعِ المُحْدَثَات وَجَدْنَا ثُمَّ إِحْدَاثَ أُسْلوبٍ جَديدٍ فى عِدَادِ الأَسَاليبِ الأدَبِيَّةِ، وشَاهَدْنَا إيجَادَ حُسْنِ تَرْتيبٍ مُفيدٍ فى

جُمْلَة الأخْلاقِ الْعَرَبِيَّة، وإنْ كَانَ اللَّعِبُ فيهَا هُوَ بِاللُّغَات الأجْنَبِيَّة غَيْرَ أنَّهُ لا يَتَأخَّرُ أنْ يَسْرِيَ ذَوْقُ هَذِه الحَادِثَة التَّمَدُّنِيَّة والانْتِقَالَة التَّحْسِينِيَّة إلى عُروقِ الطَّوَائف الأهْلِيَّة وَتَعْلَقَ بِأذْهَانِ الْغُوَاةِ المَحَلِّيَّة. وبَعْدَ أنْ يَكُونَ اللَّعِبُ بِهَا وَالتَّأليفُ فيها بِاللُّغَات الأوروبِيَّة تَتَجَدَّدُ في اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ ويُوجَدُ مَنْ يُنْتَدَبُ لَهَا ويَنْتَخِبُ لإتْقَانِهَا بَيْنَ أبْنَاء هَذه الجِهَات الْوَطَنِيَّة وَتَعُمُّ مَزِيَّتُهَا وتَتِمُّ فَضِيلَتُهَا لِسَائِر البِلاد المَشْرقِيَّة كَمَا حَصَلَ مِثْلُ ذَلِكَ في المَمَالِك الْغَرْبِيَّة والبِلادِ الأوروبِيَّة. كَيْفَ لا وهَا هُوَ قَدْ شَرَعَ في نَشْرِ هَذه الْبِدْعَة الجَلِيلَة بِتَرْجَمَة اللُّعْبَة المُسَمَّاة بِاسْمِ "هيلينة الجميلة"، وانْتَشَرَتْ مِنَ الْعَامِ المَاضِي في أُفُقِ الأدَبِيَّاتِ وظَهَرَتْ في أجْمَلِ حُلَلِ الحُسْنِ الْعَرَبِيَّة. اعْتَنَى بِتَعْرِيبِهَا بِأمْرِ الحَضْرَة الخُدَيوِيَّة وَتَقْرِيبِهَا لإفْهَام غُوَاة تِلْكَ التَّصْوِيرَات اللُّعْبِيَّة الأدِيبُ الشَّهِيرُ والأسْتَاذُ الْكَبِيرُ حَضْرَةُ رفاعة بك أفندى أُسْتَاذُ كُلِّ مَنْ لَهُ في الدِّيَارِ المِصْرِيَّة مَعْرِفَةٌ بِالْعَرَبِيَّة وبِاللُّغَات الأجْنَبِيَّة، وتَلاهَا تَراجِمُ عِدَّةِ قِطَعٍ تِيَاتْرِيَّة وإنْ كَانَتْ دُونَهَا في إفَادَة الْغَرَضِ المَقْصُود غَيْرَ أنَّها لا تَخْلُو مِنْ فَائدَة عَلَى الْعَامَّة تَعُودُ. وَهَلْ ذَلِكَ كُلُّهُ إلاَّ مَطَالِعُ هِلالٍ قَدْ يَبْزُغُ شَيْئًا فَشَيْئًا"(١٥٢).

وكانت هذه هي المرة الأولى التي صاحب فيها اسم رفاعة رافع الطهطاوي ظهور مسرح عربي بمصر. وكان من المُعْتَقَدِ من قبلُ أنه لم يشترك في ترجمة دراما. عمل الطهطاوي وأشرف على ترجمة عدد من الأعمال التقنية للمدارس الحكومية المصرية. وكانت أهم ترجمة له من الترجمات الأدبية بعيدا عن الشعر هي ترجمة "مغامرات تليماك" لـ"فينلون"، التي نُشِرَتْ باللغة العربية في بيروت عام ١٨٦٧ .

أُعِدَّتْ بعض ترجمات أخرى لأعمال درامية وأوبرالية أوروبية، إلا أنها لم تُنْشَرْ. في أبريل ١٨٧١ ذكر مُراسِلُ جريدة "الجوائب" بمصر أن كثيرا من الوجهاء والأعيان

المصريين قد قصدوا "أوبرا القاهرة" و"مسرح الكوميدى". وقد شوهد هناك الذَّواتُ منَ الأتراك:

"كان بيد كل واحد منهم نصٌّ بالعربية (يتضمن) ترجمة المسرحيات. وقد رأيت عبدا أسود ذا عمامةٍ بيضاء وبيده ترجمة "دون چوان" (لموتسارت). كنت فى تلك الأمسية فى مقصورة (حجرة) مدير المسرح، وقال لى "لا شيءَ يسرنى أكثرُ من أن أرى أهل مصر مسرورين من هذه المسارح. لقد دخلوا - المصريين - عبر كل أبواب الحضارة، والمسرح يقدِّم الجانبَ المُرَوِّحَ منها"(١٥٣).

عرض أوروبيون أيضا ترجمة أعمال أوروبية إلى اللغة العربية. كتب إيطالى- هو "دى مارشى"- إلى درانيت، مدير المسارح الخديوية، فى أبريل عام ١٨٧١ زاعما أنه بإمكانه ترجمة أوبرا إيطالية إلى العربية مستخدما نفس الأوزان والبحور العروضية الأصلية. وقد تَطَلَّعَ إلى مساعدة مالية من الخديوى وتَعَهَّدَ بترجمة "القانون" Norma لـ"بللينى" إلى الشعر العربى خلال ثلاثة أشهر بمساعدة شعراء عرب شبان. كذلك تمنى لو يُعَرِّبُ "عايدة" فى نفس أوزان وبحور النص الشعرى، ومن ثم يمكن غناؤها بالعربية(١٥٤). وليس من المعلوم رَدُّ "درانيت" على هذا الاقتراح.

غَطَّتْ "وادى النيل" افتتاح الموسم الجديد بأوبرا القاهرة (الملاعب التصويرية الأوروبية)، كما غطت افتتاح موسم "مسرح الكوميدى" الجديد فى خريف ١٨٧٠(١٥٥). وقد حملت إعلانا باللغة العربية من إدارة الأوبرا عن تمثيل مسرحية "موسى" لـ"روسينى"، وأعطت موجزا قصيرا عن القصة. لقد كانت قصة "موسى"، الواردة فى العهد القديم والقرآن، معروفة للمصريين المسيحيين والمسلمين، وكانت خلفيتُها المصرية عامل جذب آخرَ للجمهور المصرى. كذلك وصفَت الاستعراضات الراقصة فى الصحافة، وكانت قصصُ هذه الرقصات، مثل "الإلياذة" و"براهما"، تُعَدُّ من جديد(١٥٦). كانت لاصقاتُ الأوبرا (تصاوير الحوادث التاريخية المتخلِّلة بالألحان الموسيقية)

عاملَ جذب لِلْمَارَّةِ من العرب "رغم أنهم لم يكونوا يفهمون معنى الكلمات ولا يعرفون مغزاها".

"وقد أعلمت الجريدة قراءها بأن الأوبرا المعلن عنها، وهى أوبرا "المحظية" لـ"دونيسيتِّى"، هى قطعة مسرحية من ذلك النموذج من الأعمال الذى يُسَمَّى "درام" وهى قصيدة شعرية تتضمن بعضَ الوقائع التاريخية (تُعْرَضُ) بطريقة مضحكة أو مبكية. وقد احتوت على ألحان موسيقية واستعراضات مسلية (تخليعات)، ورقص وفنون أخرى تُسَلِّى قلب كل محزونٍ"(١٥٧).

كُتِبَ تقريرٌ عن افتتاح الـ"هيبودروم" (مَحَلُّ المْلاعِبِ الخَيْلِيَّةِ أو ملعب أويودروم) والذى قصده الخْديو عام ١٨٧١ وكان هذا البناء الجديد- وكان بلا شك مُمَوَّلاً مِنْ قِبَلِ إسماعيل- قريبا من السيرك والأوبرا بشارع "الجميل" بميدان الإسماعيلية خلف مسجد "الكخية"، وقد بُنِىَ لاستعراضات الخيول. وكان هذا المبنى البيضاوىُّ الشكلِ المفتوحُ فى الهواء يتسع ليشمل ثمانية آلاف فرد(١٥٨). بدأ الـ"هيبودروم" يعلن عن عروضه فى الصحافة العربية بِرَسْمِ دخولٍ يتراوح بين نصف الفرنك والفرنكين. وطبقا لما تذكره الجريدة، فإن الفرقة التى كانت تؤدى العروض قدمت يومى الجمعة والأحد فى الساعة التاسعة مساء، وفق التوقيت العربى، عرضا من أمهر عروض الفروسيَّة وأروجِها.

وكما فى المسارح الأخرى، كانَتْ تُسْتَأْجَرُ حجرة للسيدات (الحريمات) اللائى ينتمين لبيوتات الذوات، حيث تختفى السيدات عن أعين الرجال خلف ستار مُضَلَّعٍ "شيش"(١٥٩).

اتفق "درانيت" مع سيرك "ديفيد جولاَّوْمى"؛ كى يظهر فى الـ"هيبودروم". وفى خطاب مؤرخ فى شهر مايو ١٨٧٠ ذكر أنه كان يفكر فى أن يدفع لهم إعانة مالية قيمتها مائة وسبعون ألف فرنك عن الموسم الذى يبدأ فى الثامن عشر من أكتوبر وينتهى فى مايو(١٦٠). وبحلول عام ١٨٧٢ هُدِمَ السيرك؛ لتوسيع الأوبرا. وفى هذا العام لَمْ يكن هناك أى سيرك، حيث كان العقد قد أُلْغِىَ نهايةَ الموسم السابق.

لم تأسف جريدة "لو نيل" Le Nil على هدمه، حيث وصفته كـ "أثرٌ من الورقِ الملَّوك"، حيث كان صغيرا جدا بدرجة لا تسمح بتحركات فرقة الفروسية، كما أنه لم يكن مريحا بالمرة للمتفرجين. إن "الهيبودروم" الذى بُنِىَ فى ظروف أحسن، كان فيه تحسنٌ، ومع تجهيزه كانت الاستعراضات الليلية تُقَدم بسهولة مثل نظيراتها النهارية(١٦١). عندما بُنِيَتْ "حَلَبَة تَزَلُّجٍ" عام ١٨٧٧ فى هذا الموقع، أُغْلِقَ الـ"هيبودروم" بِضْعَ سنوات(١٦٢). وقد باع الخْديو الـ"هيبودروم" عام ١٨٧٩(١٦٣)، وبحلول عام ١٨٨٠ أصبح إسطبل لخيول الخْديو.

عايدة

كان من النجاحات الكبيرة لأوبرا القاهرة فى سنواتها المبكرة تمثيلُ "عايدة" لـ"فيردى" عام ١٨٧١ . على الرغم من أن "چوزيپِّى فيردى" قد فوتح فى باكورة عام ١٨٦٩ بأن يكتب أوبرا لمصر، فإنه استمر فى الرفض. فى يونيو عام ١٨٧٠ أُرْسِلَتْ أربع ورقات مطبوعة لـ"فيردى"، فيها موجز عن موضوع مصرى(١٦٤). يدور الموضوع عن مصر القديمة، وتحكى الأوبرا قصة حب قائد الحرس المصرى "راداميس"، والأَمَة الإثيوبية الفتاة "عايدة" التى يظهر أنها كانت ابنة ملك تلك البلدة. غزت مصر إثيوبيا، وحَشَدَ ملك إثيوبيا "أموناسرو" جيشًا لمهاجمة مصر. وبإفشائه الأسرارَ العسكريةَ لـ"عايدة"، يُحْكَم على "راداميس" بالإحراق حيًا، ويموت أيضا جنبا إلى جنب مع محبوبته. قَدَّمَ عالِمُ المصريات الفرنسىُّ "أوجست مارييت"- مفتشُ الآثار بمصر- القصةَ للخديو مع اقتراح بأنها قد تُشَكِّلُ الأساسَ لأوبرا رائعة حقا. وبموجب العقد الذى اتُّفِقَ عليه بين "مارييت" و"فيردى" والمُبْرَم فى باريس يوم ٢٩ يوليو ١٨٧٠، كان على "فيردى" أن يكتب العمل "للمسرح الملكى بالقاهرة" Théâtre Vice Royal du Caire: كى يُعْرَضَ فى يناير ١٨٧١(١٦٥). وكان على الخديوى أن يُودِعَ تباعًا مبلغًا كبيرًا قدره مائة وخمسين ألف فرنك ذهبى فى بنك "روتشليد" بباريس.

كان العمل المسرحى الأول قد توقّف بسبب الحرب الفرنسية البروسية التى اشتعل أوارُها فى ١٤ يوليو ١٨٧٠ . تَأَخَّرَ شَحْنُ الملابسِ والمَشَاهِدِ من باريس إلى القاهرة. وحوصرت باريس تماما فى يناير ١٨٧٠، وكان ذلك متأخرا جدا لأن يسمحَ بتقديم أى عمل مسرحى خلال ذلك الموسم الأخير بالقاهرة. كان العرض الأول- الذى عقد فعليا يوم الأحد ٢٤ ديسمبر ١٨٧١ بالقاهرة قد لاقى نجاحا كبيرا. أصبحت "عايدة" أكثر أعمال "فيردى" شهرة، وواحدة من أكثر عملين أو ثلاثة أعمال مسرحية غنائية تُعْرَضُ فى العالم. كانت أغنيةُ كورس هذه الأوبرا "عظمة مصر" Gloria all'Egitto مختارة من النشيد القومى المصرى(١٦٦). كانت "عايدة" عملا لم يتكرر، إذ لم يُرِدْ أية عروض افتتاحية أخرى فى مصر فيها أعمال جديدة تكون مخصوصة له. وبالافتتان برعايته "لعايدة"، أراد عديد من المؤلفين إهداء أعمالهم للخديو، إلا أنه عبر عن رغبته فى أن تكون النجاحات مقدمة فى القاهرة(١٦٧).

تُرْجِمَ نص أوبرا "عايدة" لـ"غيزلنسونى" ونُشِرَ بالقاهرة عام ١٨٧١م/ ١٢٨٨هـ على سبيل مساعدة أولئك الذين يقصدون العرض الإيطالى- بقلم مدير تحرير "وادى النيل" عبد الله أبو السعود(١٦٨). هذه الترجمة العربية الأولى لتراجيديا "فيردى" الموسيقية ذات الفصول الأربعة كانت مُعَنْوَنَةً بـ"ترجمة اللُّعْبَة المسماة باسم عايدة". دفع مشروعُ هذه الترجمة- والتى من المفترض أنها تمت بناء على طلب البلاط- أبا السعود أن يصبح مشاركا فى الأنشطة العربية المسرحية موخرا. أُنْجِزَتِ الترجمة التركية من هذا العمل من أجل البلاط من الترجمة العربية. كتب "درانيت" بناء على طلب الخديو- إلى راسيك (أحمد راسخ أفندى)، رئيس تحرير الجريدة الرسمية التركية اللغة "روزنامة الوقائع المصرية"، طالبًا منه ترجمةً عاجلةً، قبل خمسة أيام فقط من الافتتاح. تمت طباعة أربعمائة نسخة من "عايدة" بالتركية، وثلاثمائة بالعربية بمطبعة "وادى النيل" بالقاهرة.

وتُرْجِمَ نَصُّ مسرحية ماريير "البروتستانتيون الفرنسيون" الغنائية إلى اللغة العربية بأمر سموٍّ الخديوى وطُبِعَ فى نفس المطبعة، وكان عدد النسخ مائة وأربعين نسخة. كانت التكلفة الإجمالية للطباعة ألفيْنِ ومائتين وستة وسبعين فرنكًا(١٦٩).

فى عام ١٨٧٢ افْتُتِحَتْ منشأةٌ مسرحية أخرى بالإسكندرية أُطْلِقَ عليها اسم "الكازينو"، وهى التى كانت من قبلُ مقهى للغناء، وأصبحت تعرض آنئذٍ مجموعة مسرحية تمثل هزليات، وأعمالا أوبرالية، وأوبرا- كوميك. إلا أن جامع الـ"جيد جينيرال"/ "الدليل العام" Guide Général للمدينة، لم يكن متفائلا من مشهدها: "هى منشأة جديدة فى مدينة لم تحقق المشروعات المسرحية فيها نجاحًا". ويبدو أن المسرح بالإسكندرية- على الرغم من ضخامة عدد الأوروبيين هنالك- قد احتاج أيضا إلى التأييد المالى من الخديو وهو التأييد الذى سمح بتفعيل المشهد المسرحى بالقاهرة. لم يكن مسرح "زيزينيا" مثاليا منذ أن انتسب إلى "مالك جعل المتفرجين يدفعون ثمنا غاليا للتذكرة"[١٧٠].

منذ عام ١٨٧١ فصاعدا، أهملت الجريدة المصرية الرسمية "الوقائع المصرية" المسرحين الأوروبى والعربى كليهما. سيظل هناك موضع للتساؤل عما إذا كان هذا جزءا من سياسة مقررة تعبر عن رأى رئاسة التحرير أوحى بها خوف الخْديو المتزايد من تأثير المسرح العربى التحريضى على العامة.

إن أعدادا من جريدة مصرية أخرى هى "وادى النيل"، والخاصة بهذا الوقت، ليست متاحة، ومن ثم فهناك فجوة فى التقارير العربية عن المسرح لعدة سنوات.

استمرت الأنشطة المسرحية بالقاهرة والإسكندرية، ففى صيف عام ١٨٧٢ ظهرت جماعة مسرحية إيطالية بالمسرح الموسيقى "مسرح الأزبكية" بحديقة الأزبكية، والذى وُجِدَ تقريبا منذ عام ١٨٧٠ . بُنِى هذا المقهى الغنائى المفتوح فى الهواء بواسطة الحكومة على الطراز الصينى مع مقصورة للأوركسترا[١٧١]، وكان هذا هو المكان الذى تمثل فيه الكوميديات الإيطالية، والعربية بعد ذلك، فى الصيف. كانت هناك أيضا مواسم منتظمة فى "مسرح الكوميدى"، و"الأوبرا". نالت الأوبرا سمعة مطبقة فى العالم الفنى. فى عام ١٨٧٠ كتب درانيت- مديرَ المسارح الخديوية- أنه أمل فى الموسم التالى أن يكون وضع مسرح الأوبرا بالقاهرة فى مستوى بل وفوق مستوى مسرح "بطرسبورج الإمبريالى".

ومن أجل موسم ١٨٧٣- ١٨٧٤ شَكَّلَ "درانيت" جماعة مسرحية لـ "مسرح الكوميدي"؛ كي تؤدى المسرحيات الغنائية، والهزليات، والكوميديات، والدراما والأوبرا كوميك، أما بالنسبة للأوبرا، فقد استخدم جماعة مسرحية ضخمة، كان مطربوها أفضل من كل الآخرين، إذا استثنينا "أدلينا پاتى"، و"كريستين نيلسون"[١٧٢]، ومن ثم رأى السائحون وسمعوا ما قد كان مقدما فى أحسن دور الأوبرا بأوروبا[١٧٣]. لم يكن لـ "مسرح الكوميدى" ذلك النجاحُ المدوى الذى كان للأوبرا. وفى مذكرة مُلْحَقَةٍ بمشروع لإعادة تنظيم المسارح الخديوية، وربما كانت مكتوبة عام ١٨٧٣، وفيها عبَّر الكاتب عن الدور الذى يلعبه هذا المسرح:

"فيما يختص بالكوميديا، لا أستطيع أن أقول شيئًا فيما يتعلق بفائدة هذا المسرح وأهميته. لكننى ينبغى أن أشير إلى أنه من المستحيل إقامة مسرح فرنسى من الدرجة الأولى فى القاهرة، مسرحٍ ذى شهرة كبيرة كما حدث بالنسبة لفن الأوبرا. ففى بلد لا يحب فيه الناس الأعمال الكلاسيكية، ولا تحب فيه الدراما ولا الكوميديات الجادة، بلد لا ينجح فيه إلا المسرحيات التى لا قيمة لها، وأخيرًا فى بلد نضطر فيه إلى أن نعرض فى خلال ستة أشهر من خمسة وخمسين إلى ستين مسرحية مختلفة عدد كبير منها من ثلاثة فصول، فإن أى فنان مهما كانت مكانته لا يمكن أن يكون أداؤه أفضل من أداء الذين يعملون فى هذا الوقت، والذين يضطرون لحفظ أدوارهم بسرعة. كذلك أود أن أقول إن القليل جدا من اليونانيين والإسرائيليين والوطنيين أيضا لا يقبلون على الكوميديا إلا فى النادر كما أنهم لا يصحبون معهم أسرهم فى أغلب الأحيان. كما أن الأسر الإيطالية لم تعد تذهب إلى هذا المسرح. والأجانب من أمريكيين وإنجليز وألمان لا يترددون عليه إلا نادرا. ونتيجة لما سبق، فلن تتمكن الكوميديا من تحقيق مزيد من التطور"[١٧٤].

مسرح القصر

عُهِدَ إلى مجموعة من المسرح العثمانى بتقديم عروض خلال الاحتفالات بزواج الأمير "توفيق" بـ"أمينة هانم أفندى"، و"خديجة هانم أفندى" من "حسن"، و"عين الحياة هانم" من "حسين"، وكلاهما من أبناء إسماعيل، و"فاطمة هانم أفندى" ابنة الخْديو من الأمير "طوسون" ابن "محمد سعيد"، وذلك بـ"القصر العالى" منزل "أم إسماعيل"- المطل على النيل- بدأت احتفالات الزواج يوم الخامس عشر من يناير ١٨٧٣، واستمر أربعين يوما، عشرة أيام لكل زيجة. وَصَفَتْ "مسز تشينيلز"- وهى مربية أطفال إنجليزية- الممثلات المضحكات من التركيات المسلمات، واللائى شاهدتْهُنَّ يقدمن ضروب التسلية فى حرملك الخديو بمناسبة الخطوبة بقصر عابدين فى فبراير ١٨٧٣[١٧٥].

هذه هى الإشارة الوحيدة فى فترة البحث إلى تقديم فرقة حديثة عروضا باللغة التركية فى مصر، على الرغم من أن فرقا أخرى تتكلم التركية لابد وأنها قد جُلِبَتْ إلى مصر من إستانبول بواسطة الطبقات التركية الحاكمة فى مصر، وذلك فى مناسبات أخرى. بدأت الدراما التركية بإستانبول حوالى عام ١٨٧٤ قدمت العروض فى المناسبات بواسطة المطربين المصريين المشهورين، وهما عبده الحامولى (١٨٤٥- ١٩٠١) و"ألمظ"، من خلال فرقة "الفناجيلى الدمياطى للمزمار"[١٧٦]، إلى جانب مجموعات درامية وموسيقية أجنبية ومصرية، وساحرين ومهرجين، بالإضافة إلى أشهر الراقصات المصريات "صفية"، و"عائشة الطويلة". عرض الممثلون والمؤدون فى قاعة الاستقبال بالحرملك[١٧٧].

دعت الأسرة الخديوية أيضا فنانين من المسارح الأوروبية بالقاهرة إلى قصورها من أجل التسلية الخاصة. فى موسم ١٨٦٨- ١٨٦٩ قدمت مجموعة مسرحية فرنسية عروضا على مسرح غير مجهز بقصر "قصر النيل". اسْتُخْدِمَتْ حجرة الاحتفال بالقصر للعروض المسرحية المناسبة فى عامى ١٨٧٣، و ١٨٧٤؛ لتسلية أفراد البلاط. فى عام ١٨٧٣ عُرِضَتْ هناك مسرحية هزلية فرنسية صغيرة بعنوان "صحبة الزهور"

وذلك بواسطة فرقة الأوبرا[١٧٨] عندما ذهب الخديو وأفراد الحاشية إلى حمامات الكبريت في حلوان- وهي بعيدة عن القاهرة قليلا- في خريف عام ١٨٧١، كانت تتبعهم ضروب التسلية. عرضت فرقة "الهيبودروم" هناك أسبوعين، ربما في سرادقات، كما فعلت فرق مسرحية وأوبرالية[١٧٩]. بُنِيَ مسرح في البهو الكبير بقصر الأميرة الأم بـ"قصر العيني" عام ١٨٧٣[١٨٠]. عَرض فنانون من "مسرح الكوميدى" مسرحية كوميدية بقصر عابدين أثناء مأدبة أقيمت في شهر فبراير عام ١٨٧٦[١٨١]. كانت رعاية بلاط القصر للمسرح شيئا ضروريا للغاية؛ لاستمرار المسرح. بعد وفاة ابنة الخديو الصغيرة الأميرة زينب (١٨٥٩- ١٨٧٥) لم يَزُرِ الخديو ولا الأمراء ولا أيٌّ من الحريم، ولا الموظفون بالقصر الأوبرا، حيث إنهم كانوا في حداد على الأميرة استمر من ١٩ أغسطس ١٨٧٥ حتى ١٠ يناير ١٨٧٦ كان هناك بيان يُقَدَّمُ إلى الخديوى عن أفعال الحريم والفنانين؛ وذلك للامتناع عن قصد كل أماكن التسلية، حتى ذهب جنابه واثْنَيْنِ أو ثلاثةٌ من أبنائه إلى المسرح[١٨٢].

تمثيليات الهواة الأوروبيين

بصرف النظر عن المسرح الاحترافي، يبدو أنه كانت هناك أنشطة درامية للهواة وسط الجالية الأوروبية. في أبريل ١٨٧٣، كان هناك مشروع لتأسيس جمعية درامية بالإسكندرية، لتقديم أربعة وعشرين عرضا سنويا في مسرح جديد بالإسكندرية- في قاعة ميدان البورصة، وكان هذا المسرح مستخدما في عام ١٨٧٢ . يدفع الأعضاء خمسة فرنكات كاشتراك شهرى بالإضافة إلى خمسة فرنكات مقابل الدخول[١٨٣]. قدمت مجموعة أخرى من الهواة أول عروضها في نفس المسرح في اليوم الثاني والعشرين من يوليو ١٨٧٤ . وكان اسم هذه المجموعة "جمعية باولو فيرَّارى لهواة الدراما". حملت الجمعية اسم باولو فيرَّارى (١٨٢٢- ١٨٨٩) الرائد المسرحى المعاصر حينها. عملت هذه الجمعية بنشاط عدة سنوات، وقدمت في فصل الشتاء عدة حفلات شهرية باللغة الإيطالية. قدم رئيس الجمعية لإسماعيل مشروع تأسيس "مسرح باولو

فيرَّارى لمحبى التمثيل" بالإسكندرية، كذلك قدم مشروع تشكيل جمعية مسرحية تحت رعاية ولى العهد "الأمير توفيق"؛ وذلك لتأسيس مدرسة دائمة للموسيقى والمسرح بالمدينة. وعد الخديو بدعمه المشروع، إلا أن ذلك الوعد لم يثمر شيئا قط(١٨٤). فى أغسطس من عام ١٨٧٤ تشكلت جمعية أخرى إيطالية من محبى التمثيل المسرحى وهى "جمعية الشباب مُحِبِّى الدراما"، والتى خططت لتقديم مسرحيتين بالبورصة(١٨٥).

فى يناير عام ١٨٧٦ كان هناك مشروع لتشكيل رابطة مسرحية جديدة بالإسكندرية، هى "جمعية محبى الدراما المصرية"؛ لتقديم عروض بالإيطالية والفرنسية(١٨٦). فى هذا العام قدمت جمعيتان مسرحيتان أخريان جديدتان كانتا نشيطتين- وهما "اتحاد جماعة محبى الدراما" وجمعية محبى الدراما المتحدة" مسرحيات إيطاليةً(١٨٧). كانت هناك جمعية أخرى تحت الرئاسة الشرفية للقنصل الإيطالى، وكان لها صالونها الخاص الذى كانت تتم العروض فيه. وقد تشكلت هذه الجمعية فى فبراير ١٨٧٧ باسم "جمعية محبى الدراما"(١٨٨)، وكان لها مقر خاص لاجتماعاتها، وعملت بانتظام حتى عام ١٨٧٩ . بدأت "جمعية محبى الدراما المصرية" عروضها بالإيطالية فى سبتمبر ١٨٧٧(١٨٩). تكونت أول جمعية مسرحية للهواة بالقاهرة "جمعية لاوْورا لمحبى الدراما" فى نوفمبر ١٨٧٨ تعهدت هذه الجمعية بأن تدفع لمالك مقهى "ألدورادو" مبلغ ستة آلاف فرنك مقابل التمتع باستخدام المكان، إلا أن النار أتت على "ألدورادو" فى يناير ١٨٨٠(١٩٠).

كانت أول جمعية مسرحية إنجليزية هى "نادى الإسكندرية للهواة المسرحيين"، والذى بدأ عروضه بمسرحيات مؤداةٍ بالإنجليزية فى مايو ١٨٧٩(١٩١). وبعد عام، فى مايو ١٨٨٠، بدأت مجموعة أخرى من المسرحيين الهواة بالقاهرة، هى "جمعية ترامنتو لمحبى الدراما"(١٩٢). كذلك قدمت جمعية مسرحية إيطالية أخرى "جمعية المستقبل لمحبى الدراما" عرضا مسرحيا فى أبريل عام ١٨٨١(١٩٣).

بحلول عام ١٨٧٣ أصبح من عادة بعض الفنانين من الفرق الأوروبية نَقْلُ أعمالهم إلى بورسعيد عندما تنتهى المواسم فى القاهرة والإسكندرية(١٩٤). والقليل هو المعروف

عن المسارح هناك، باستثناء ما هو معروف عن خطة فى يناير ١٨٨٢ لبناء مسرح جديد على أرض تابعة لشركة قناة السويس "بوغاز السويس". كان عدد قليل من الأوروبيين يعيشون فى بورسعيد وهذا العدد وصل إلى ثلاثة آلاف وستمائة واثنين وسبعين نسمةً من مجموع السكان الذى بلغ عشرة آلاف ومائتين وخمس وخمسين نسمةً عام ١٨٧٤، فكان منهم ألف وأربعمائة وأربعة وخمسون يونانيًا، وسبعمائة وخمسة وعشرون فرنسيا، و ستمائة وخمسة عشر إيطاليا[١٩٥].

ظل مسرح "زيزينيا" نشيطا فى تقديم عروض المسرحيات الفرنسية والأوبرا الإيطالية فى فصلى الشتاء والربيع خلال العقد الثامن. وفى الشتاء عندما لم تكن هناك فرقة منتظمة تظهر على المسرح، عرضت مجموعاتٌ من الهواة فيه وفى "مسرح روسينى". بحلول عام ١٨٧٧ كان "زيزينيا" يُغْلَقُ أوقاتا متتابعة، حتى فى فصل الشتاء. فى أواخر العقد الثامن وبواكير العقد التاسع لم تكن هناك فرق مسرحية تستمر أوقاتا طويلة، وكان الممثلون الذين ظهروا دُونَ المستوى الفنى[١٩٦].

قُدِّمَتْ أيضا عروضُ الكوميديا والموسيقى بواسطة الفرق المسرحية والهواة على "مسرح ألفييرى". كان مسرح "فيتتوريو ألفييرى" بالإسكندرية مسرحا صغيرا استغلته مجموعات مسرحية إيطالية، وكان هذا المسرح فى ذلك الوقت يقع فى الطابق الأول من منزل بـ "شارع أناستاسى"[١٩٧]. فى عام ١٨٧٥ كان "جراند كازينو" بميدان "محمد على" بالإسكندرية لا يزال يقدم مسرحيات من نوع الأوبرا كوميك، ومسرحيات غنائية قصيرة مضحكة، وفودفيل. وبحلول عام ١٨٧٧ أصبح الكازينو مجرد مقهى غناء، ومقهى وضيعة للرجال فقط[١٩٨]. استمرت الفرق الأوروبية فى تلقى الإعانات المالية من الحكومة. وأشيع عن فرقة فرنسية كانت تقدم مسرحيات من نوع الأوبرا كوميك على مسرح "زيزينيا" عام ١٨٧٤ أنها تلقت إعانة مالية مقدارها خمسة وعشرون ألف فرنك؛ كى تظهر بالقاهرة[١٩٩].

استمرت المواسم المسرحية فى الصيف بمسرح الحديقة "مسرح الأزبكية"، مع فرق إيطالية وفرنسية. وعندما واجهت مصر أزمة مالية لم تكن هناك مواسم شتوية فى

عامى (١٨٧٧– ١٨٧٨) و(١٨٧٨– ١٨٧٩) أو (١٨٧٩– ١٨٨٠) على مسرحيين من مسارح الحكومة: الكوميدى، والأوبرا. فى شتاء (١٨٧٧– ١٨٧٨) تمت إصلاحات داخلية بالأوبرا. كان الأمر بتشكيل فرقة عام ١٨٧٧ تمثل العروض الكوميدية الفرنسية والباليه متأخرا جدا، ومن ثم كان من المستحيل تعيين فنانين مبرزين وعلى أعلى مستوى فى أوروبا[٢٠٠]. عادة ما ذهب المشرف على المسارح الخديوية شخصيا إلى أوروبا للتعاقد مع ممثلى الموسم التالى.

قُدِّمَتْ عروضٌ مسرحيةٌ للهواة على نحو مناسبى فى ملتقى جديد، هو "نادى إنترناشيونال" بالرملة بالإسكندرية[٢٠١]. كان المسرح الأول الجديد والذى ظل عدة سنوات– وهو مسرح بوليتياما[٢٠٢]– قد افْتُتِحَ بمدينة الإسكندرية يوم ٢١ يونيو من عام ١٨٧٦ . فى مايو من عام ١٨٧٧ فَتَحَ مسرح جديد آخر بالإسكندرية هو "تياترو لابوللو" بمقهى باراديزو أبوابه، وفيه كانت تعرض دراما وأوبرا إيطالية خلال فصل الصيف[٢٠٣]. بحلول شهر نوفمبر ١٨٧٧ أصبح مسرح "فيتتوريو ألفييرى" بالإسكندرية معروفا باسم "تياترو جولدونى". كان مسرح آخر– هو "تياترو روسينى"– يُطْلَقُ عليه من قبل "مسرح المنوعات"[٢٠٥]، وكان متخصصا فى عرض الأوبرا الإيطالية، وقد ظل هذا المسرحُ لبعض الوقت أنشطَ مسرحٍ بالإسكندرية. كان مسرح جديد فى الهواء الطلق– مسرح ألدورادو الذى أسسه "نانو" فى "شارع ألدورادو"– قد افْتُتِحَ فى الميناء فى أكتوبر ١٨٧٨، وكان المقهى القديم الحامل هذا الاسمَ قد دمرته النار[٢٠٦]. من عام ١٨٧٩ كانت هناك قاعة جديدة منتظمة للعروض المسرحية والرقص.. إلخ– تلك كانت "صالة ستُّوراری" بشارع "كولم" بالإسكندرية، وهى الصالة التى عرفت من قبل بـ"فيلودرامتيكا"[٢٠٧]. وآخر مسرح بُنِىَ فى هذه الفترة كان مسرح "بوليتياما" بالإسكندرية، والذى بُنِىَ فى أبريل عام ١٨٨١ بشارع "العطارين" خلف مكتب البريد النمساوى وكان هذا المسرح قد بُنِىَ على طراز مسارح "بوليتياما" بباريس وفلورنسا ومدريد. وكان يستوعب ألفى متفرج، وكان من الممكن استخدامه كسيرك تُعْرَضُ فيه ألعاب الفروسية، أو كمسرح للأوبرا والكوميديا[٢٠٨]. افْتُتِحَ مسرحٌ جديدٌ بالأزبكية

بالقاهرة هو "مسرح إسماعيل" بمبنى "نانا" يوم ٢٥ أكتوبر ١٨٧٧ بدون أية إعانة مالية من الحكومة. بعث "كليمنتى بوراتّى" و"فيليپو چانيمونا" مؤسسا ومديرا "مسرح إسماعيل" دعوة إلى الخديو يوم الخميس الموافق ٢٥ أكتوبر لحضور حفل الافتتاح. بدأ الحفل بترنيمة الانتصار ليعقوب صنوع "موليير المصرى" -وهو الصحافى العربى ومؤسس المسرح العربى-؛ تخليداً لذكرى إبراهيم باشا والد الخديوى، وتبع ذلك أوبرا لـ"فيردى". كان عمر هذا المسرح قصيرا جدا، ففى حوالى يوم ٩ ديسمبر بُدِىء فى هدمه(٢٠٩).

كان هناك مقهى للغناء والحفلات الموسيقية بـ"أوتيل دى أورينت" و"كافيه إيجبسيا" المقابل لأوتيل "شبرد". وبحلول عام ١٨٨٠ كانت مقاهى الهواء الطلق بالأزبكية قد حلَّتْ محلَّها مقاهٍ عربيةٌ(٢١٠).

كانت لا تزال هناك إعلانات متفرقة عن المسرحيات المدرسية فى الصحافة، وربما ظهرت هذه الإعلانات أقل انتظاما حيث إنها أصبحت من الأحداث العادية. قام تلاميذ "معهد كيريونى" بالإسكندرية بتمثيل مسرحيات بالفرنسية والإنجليزية فى شهر أغسطس عام ١٨٧٨(٢١١). فى نفس الشهر عُرِضَتْ مسرحية كوميدية فى حفل تسليم الجوائز بالمؤسسة الفرنسية للبنات الخاصة بمدام "شوفى" Chauvin. بعد عامين قدمت هذه المدرسة مسرحية كوميدية فرنسية بهذه المناسبة نفسها يوم ٢٧ أغسطس عام ١٨٨٠(٢١٢). بدأ طلاب "كلية القديسة كاترين" Collège Sainte-Catherine بالإسكندرية فى عقد جلسات أدبية منتظمة فى عام ١٨٧٩ يوم الأحد الأول من كل شهر، حيث عرضت مسرحيات بالإيطالية والفرنسية، وفى حفل تسليم الجوائز يوم الثالث من أغسطس ١٨٨٠ قُدِّمَتْ مسرحية غنائية قصيرة. فى يوم ١٣ فبراير عام ١٨٨١ قدم التلاميذ أمسية مسلية؛ تكريما لراعى الأرض المقدسة. وكانت من مواد البرنامج مسرحيتان هزليتان فيهما تهريج كثير، إحداهما بالإيطالية، والأخرى بالعربية بعنوان "أبو نواس"(٢١٣) وهى عن الشاعر والماجن العباسى المشهور. فى "المدرسة المسيحية الداخلية" بالرملة بالإسكندرية عُرِضَتْ مسرحية فى حفل توزيع الجوائز يوم ٣ أغسطس

من عام ١٨٧٩ أمام أثرياء المدينة، وفى يوليو من العام التالى قُدِّمَ عرضٌ آخرُ. وفى الثالث من أغسطس عام ١٨٨١ قدمت هذه المدرسة- والتى عرفت بمدرسة الفرير- مسرحية فرنسية فى حفل توزيع الجوائز(٢١٤).

كتبت الصحافة العربية تقريرا عن بعض هذه الحفلات التى عقدتها مدارس الإرساليات التبشيرية والجاليات الأجنبية، وكان هناك عدد من الأطفال العرب فى المدارس من المسيحيين والمسلمين كليْهما. كان كل الصحافيين فى الجرائد والمجلات العربية فى ذلك الوقت من المسيحيين السوريين، وكان عديد من أطفالهم يقصدون هذه المدارس. حملت جريدة "الكوكب المصرى" بالقاهرة تقريرا عن عرض لمسرحيات فرنسية وإيطالية بمدرسة "تيرًا سانتا" (الأرض المقدسة) **Terra Santa** بالإسماعيلية يوم ١٣ أغسطس ١٨٧٩(٢١٥). خططت بنات مدرسة "إيكول ليبر جراتوت" (المدارس الحرة المجانية) **Ecole Libres Gratuites** لتمثيل مسرحية كوميدية فى عيدهن يوم ٢٩ ديسمبر بالإسكندرية(٢١٦). قدم تلاميذ مدرسة "لازاريست كوليدج" (كلية أتباع أليعازر) **Lazar-ist college** بالإسكندرية عرضا دراميا فى حفل توزيع الجوائز يوم ٣١ يوليو ١٨٨٠ . فى ١١ مايو ١٨٨١ قدم التلاميذ عرضا كوميديا وأوبرا كوميك، وفعلوا مثلما فعل تلاميذ مدرسة "سانت كاترين"، حيث شكلوا رابطة أدبية ذات اجتماعات شهرية للآباء والتلاميذ، وفى حفل توزيع الجوائز فى يوليو من عام ١٨٨١ قُدِّمَتْ مسرحيةٌ غنائية صغيرة(٢١٧). مُثِّلَتْ بمدرسة "الفرير" بالقاهرة مسرحيةٌ فى حفل توزيع الجوائز يوم ١٠ أغسطس ١٨٨٠(٢١٨). أيضًا عُرِضَتْ مسرحياتٌ بـ"مدرسة البنات ألعازريَّة"، وفى حفل توزيع الجوائز بمدرسة دار الأيتام بالإسكندرية فى أغسطس ١٨٨١(٢١٩). وفى "المدرسة التُّوِيْنِيَّة" فى المنشية بالإسكندرية مُثِّلَتْ مسرحيات ومحاورات بعد امتحانات المدرسة يوم ٤ سبتمبر ١٨٨١(٢٢٠). وفى كفر الزيات بالدلتا عُرِضَتْ مسرحيةٌ إيطالية ومحاورات أدبية وفصول مضحكة باللغة الفرنسية فى عام ١٨٨١ فى حفل تسليم الجوائز بمدرسة الراهبات الفرنسيسكان للبنات(٢٢١). وعلى الرغم من كل هذه المسرحيات المدرسية، فإن المسرح لم يكن منظورا إليه نظرة محمودة من جانب كل

الأوروبيين. رأت "مارى واتلى"- مبشرة إنجليزية- أن التأثيرات الأجنبية على مصر كانت سلبية: "أنا آسفة أن أقول للأغلبية الكثيرة إنه ليس هناك من شك فى أنهم - الأجانبَ- فعلوا أشياء تضر مصر أكثر مما قد تنفعها. لقد ضربوا مثلاً سيئا جدا لأهالى البلد، من شربهم الخمرَ، وكل أنواع السلوك الردىء[٢٢٢]. وكان من بين التأثيرات الضارة الواردة فى تقرير مارى "المسارح" التى أضرت كثيراً. فى موسمى شتاء (١٨٨٠- ١٨٨١) و(١٨٨١- ١٨٨٢) أعطت الحكومة لـ"السيد لاروس" حق تشغيل الأوبرا مع إعانة مالية تسعة آلاف جنيه مصرى؛ لتقديم برنامج فيه كوميديا وفودفيل ومسرحيات غنائية قصيرة ورقص باليه كوميدى. ونادرا ما استُغِلتْ الأوبرا ومسرح الكوميدى ثلاثة مواسم منذ موسم (١٨٧٦- ١٨٧٧)، باستثناء العروض الخيرية وعروض الهواة. خَلَفَ الرسامُ "ليوبولدو لاروس" "درانيت" عام ١٨٧٩، وكان "لاروس" أمين مهمات المسرح فى زمن "عايدة"[٢٢٣] ثم كان بعد ذلك مديرا لـ "مسرح الكوميدى". وكان درانيت قد لحق بالخديوى إسماعيل فى المنفى عام ١٨٧٩[٢٢٤]. ووفقا لما يقوله "لين- پول" فقد كان إحياء هذه المسارح أقل نجاحا، ويصف "پول" عام ١٨٨١ القاهرة أنها مدينة لها دار للأوبرا وليس فيها أحد يغنى وليس هناك مسرحٌ يمثل فيه أحدٌ. وينتقد بشدة الطريقة الطائشة لمحاولات ملء المسارح التى لم يُرِدْ أحدٌ حضورَها[٢٢٥].

مع أفول النشاط المسرحى بالمسارح الخديوية، كان للصحافة العربية المستقلة- التى بدأت تزدهر فى مصر منذ عام ١٨٧٦- فرصةٌ ضئيلة لكتابة التقارير عن الدراما الأوروبية، لقد طبعتْ أخبارا عن حفلات الرقص الخيرية وعن عروض الباليه والعروض المسرحية النادرة فى الأوبرا، ومسرح الكوميدى، ومسرح الخديوى، ومسرح زيزينيا، وقد عُرِضَتِ المسرحياتُ بواسطة جاليات أجنبية كالجالية الفرنسية والجالية الإيطالية والجالية المجرية والجالية المالطية، والجالية اليونانية والجالية اليهودية؛ بغرض جمع المال لفقراء الجاليات أو للمدارس والمستشفيات. أمل المحررون أن يشجعوا قراءهم أن يقصدوا هذه الأحداث ويساهموا فيها[٢٢٦].

بعد إشارات موجزة فى الصحافة تُنَوِّهُ بوصول فرق أوروبية جديدة إلى زيزينيا أو الأوبرا(٢٢٧)، أحست جريدة "الوقت" السكندرية فى ديسمبر ١٨٨٠ بالحاجة إلى تحديد المصطلحات التى تستخدم فى مختلف أنواع المسرحيات (الروايات) "مثل الأوبرا التى كلها أغانى، والأوبريت التى تتضمن جزءا كلاميا وجزءا غنائيا، والكوميديا التى لا توجد بها أغانٍ لكنها تجمع بين الجد والفكاهة، والتراجيديا التى يوجد بها جريمة قتل". ومن بين هذه الأجناس فَضَّلَ الكاتبُ الكوميديا؛ بسبب "موضوعها الممتاز وما تتضمنه من الفائدة الأخلاقية للناس". ثم مضت الجريدة فى تقديم وصف تفصيلى عن مسرحية كوميدية هى "أبناء كورالى" لـ"أ. ديلبيت"(٢٢٨). فى عام ١٨٨١ كتبت "الأهرام" السكندرية مقالا عن الفنان التراجيدى الإيطالى الكبير "إرنستو روسِّى" (١٨٢٧- ١٨٩٦) قبل عرضه التمثيليٍّ بالإسكندرية، طالبة من العرب تقديمَ الدعم للعرض؛ لأنه سوف يثبت أنه غنى بالمعلومات، وخاصة لأن اللغة الإيطالية كانت لغة عامة الناس (أعنى أغلب الأجانب) (٢٢٩).

وكتبت "الأهرام" تقريرا عن أنشطة الفرق الأوروبية بمسرح "روسِّينى" فى صيف ١٨٨١، وبمسرح "زيزينيا" فى فصل الخريف(٢٣٠). وفى وقت لاحق من هذه السنة قدمت الصحيفة وصفا مطولا لقصتى أوبرا "فاوست"، والمسرحية الغنائية الكوميدية "مارتا" لـ"إيمى ميلان"(٢٣١). أخبر مراسلُ صحيفة "المحروسة" السكندرية بالقاهرة القراءَ أنه قصد إلى كتابة تقرير عن عروض الفرق المسرحية الأجنبية بالأوبرا، ولكنه قال: "إن مدير الفرقة لم يجد مقعدا لمراسل جريدة عربية، وفى هذا احتقار لأهميتنا وازدراء لما نكتب". وعلى أية حال فقد قرر أن يتوجه إلى هناك على نفقته الخاصة(٢٣٢). وبصرف النظر عن تشجيع الاهتمام للجمهور المتكلم العربيةَ فى المسارح، فإن جريدتى "الأهرام" و"المحروسة" قد كتبتا تقارير عن العروض كجزء من تسجيل أنشطة البلاط، حيث كان الخديو وحاشيته والوزراء غالبا ما يقصدون المسارح. دائما ما كانت أنباء المسرح تُطْبَعُ كأنباء جديدة. لم يكن فى الصحافة العربية شىءٌ كصفحة أدبية منتظمة أو حتى عمود مُخَصَّص للمسرح، كما كان الْحَال فى الصحافة الأوروبية المحلية.

كان هناك عدد من الجرائد المسرحية المكتوبة باللغات الأوروبية. ظهرت الجريدة الإيطالية الفنيَّة الأدبية والمسرحية "لا كيتاراً"(القيثارة) La Chitarra التى ظهر منها عددان أو ثلاثة أعداد فقط[٢٣٣]. ظهرت جريدة "إل فولميناتورى" (الشاجب العنيف) Il Fulminatore فى أكتوبر ١٨٧٧ بالإسكندرية، وهى جريدة إيطالية.. انتقادية.. فكاهية.. مسرحية، وقد اختفت بعد ثلاثة أو أربعة أعداد فحسب[٢٣٤]. ظهرت جريدة أخرى أسبوعية.. فكاهية.. مسرحية فى الإسكندرية أيضا فى فبراير ١٨٨٠، هى جريدة "لا لوتشى إليتِّريكا"[٢٣٥] (الضوء الكهربائى) La Luce Elettrica. فى أكتوبر ١٨٨١ ظهرت بالقاهرة جريدة فرنسية انتقادية.. مسرحية.. أسبوعية هى جريدة "لو دارابوك" .Le Darabouk ظهرت هذه الجريدة فحسب أثناء موسم الأوبرا، ونشرت فى صفحتها الأولى صورا للفنانين بدار الأوبرا، وهى فكرة جديدة مبتكرة أكدت نجاحها. أعاقت الأحداث السياسية المضطربة لعام ١٨٨٢ حياة هذه الجريدة، ولكنها ظهرت مرة أخرى فى ديسمبر ١٨٨٢[٢٣٦]. ظهرت جريدتان أخريان انتقاديتان.. فكاهيتان.. مسرحيتان فى هذه الفترة، هما: جريدة "لا روندينيلاّ" (الخُطَّاف الصغير) La Rondi-nella وكانت تصدر بالإسكندرية باللغتين الفرنسية والإيطالية، وجريدة "لا سينتنيلاّ" (الحارس) La Sentinèlla التى صدرت فقط أثناء موسم الشتاء[٢٣٧].

كانت كل هذه الجرائد تقريبا ذات طبيعة وقتية، فكانت تظهر فحسب أثناء موسم الشتاء المسرحى، وفى بعض الأحيان كانت تدوم أسابيعَ قليلةً فقط. أشارت الجريدة الإيطالية السكندرية المشهورة "لافينانتسا"(المالية) La Finanza إلى أن الظهور الموسمى لهذه الجرائد كان ظاهرة تتكرر على نحو دائم عاما بعد عام فى نفس الوقت هذا الوقت بالقاهرة وقالت الجريدة "لكن الجزء الأعظم من هذه الجرائد يأفل غالبا فى منتصف الطريق"[٢٣٨]. لم يؤد ظهور كل هذه الجرائد المسرحية إلى نشر جريدة عربية مسرحية، وكان العدد القليل من عروض المسرحيات العربية- باستثناء وقت "جيمز سَنْوا"يعقوب صنوع- ضمن له ظهور مجلة بالكاد. ولم تقد أية جريدة إلى ظهور أى شكل من النقد الدرامى فى الصحافة العربية. وبينما كانت الصحافة الأوروبية المحلية

سخية فى تعليقاتهاعلى المسرح الأوروبى المحلى، كانت الصحافة العربية نادرا ما تتجاوز عبارة المدح الرقيقة للمسرح الأوروبى أو العربى. وبالفعل كان كثير من الأخبار فى الصحافة العربية عن المسرح أقل بكثير من عبارتين. وإذا تعاظمت بلاغتها عن العمل، فإنها كانت عادة ما تقدم قصة القطعة المسرحية، ولا تعلق أبدا على العمل أوالتمثيل والإخراج.

علم الدين لـ « مبارك »

لم يكن الصحافيون فحسب، بل كان آخرون أيضا قد أَوْلَوا اهتمامهم بالمسرح فى كتاباتهم. كان منهم "على باشا مبارك" (١٨٢٤- ١٨٩٣) وزيرُ الأشغال العمومية فى روايته التعليمية الكبيرة "علم الدين". كان مبارك مُصلْحا متحمسا، وكان حريصا على نقل المعرفة الأوروبية إلى الشعب المصرى. تلقى مبارك تعليما حديثا، ودروسا فى مدارس باريس العسكرية، ثم عمل بعد ذلك فى نظارة المعارف لعدة سنوات. فى "علم الدين" توجه مبارك إلى تلاميذ المدارس الحديثة، يعرض تقدُّم الحضارة الغربية عبر عدد من المسامرات حول موضوعات مختلفة تتصل كلها برباط قصصى مفكك. إن "علم الدين" المكتوبة فى العقد السابع هى قصة مستشرق إنجليزى يصطحب معه إلى أوروبا شيخا أزهريا كان قد ساعده فى القاهرة، وهو "علم الدين" وابنه "برهان الدين". يعمل الإنجليزى كمرشد لهما، ويخبرهما عن مختلف الأشياء التى يقابلانها هناك.

فى الجزء الثانى من كتابه، والذى نُشِرَ فى نهاية فترة هذه الدراسة بالإسكندرية فى يونيو ١٨٨٢م (١٢٩٩هـ) وطُبِعَ بجريدة "المحروسة"، هناك فصل (المسامرة السابعة والثلاثين) عن المسارح (التياترات). وفى هذه المسامرة يُعْطى "مبارك" التوصيف الأكثر تفصيلاً للمسرح باللغة العربية حتى ذلك التاريخ، ومهما كان بعد المسافة بين المرء والمسرح، فإن هذا الوصف يستطيع أن يجعله يتصوره. دعا الإنجليزىُّ الشيخَ "علم الدين" وابنَه إلى المسرح "التياتر". يطلب الشيخ من الإنجليزى أن يصف له المسرح. يقول الإنجليزى إن المسرح يلتقى فيه الناس، فيشاهدون أنواعا مختلفة من المسرحيات

(الألعاب) التى اختيرت من أعمال أشهر المفكرين والشعراء والبلغاء. وفى بعض الأحيان يصور المسرح الحرب والمنازلات، وفى بعض الأحيان يعرض وقائع الحب والانفصال والعوزة التى تُلِمُّ بالناس، من الأمراء والملوك والمحبين والفقراء، أو غيرهم. تمثل المسرحيات أحداثا فى الكتب الدينية، كيوم القيامة أو وصف الطوفان، وأحيانا تهتم المسرحيات بالإنسان وصفاته الشخصية، كالشرف، والشح، والرفق، والحقد، والكبرياء.. إلخ. ويمكن أن تُمَثَّلَ كل هذه الأحداث بطريقة جادة، ثم بطريقة مضحكة، أو تستبقى نفس المزاج. وأحيانا تستخدم المسرحيات اللغة العادية، بينما تستخدم فى أحيان أخرى النثرَ مع الشعر أو الشعر فقط. وقد يغنى الممثلون مُصَاحَبِين بآلات موسيقية أو قد تتضمن المسرحيات الخطابة والحوار فقط. وقد تمثل خشبة المسرح (الملعب) الفصول الأربعة، محاكيةً مكانَ الحدث. فإذا مُثِّلَ مشهدٌ فيه أنهار، وأشجار، وبيوت، وجسور، فإن المكان يُصَوَّرُ (على خشبة المسرح) بهذا الشكل، مثلما لو كان مشهد فى الصحراء، فإنه يعرض على الخشبة الجبال والصخور والطيور والحيوانات المتوحشة، أو البحر والأمواج والسفن. ويَتَزَيَّا الممثلون (اللاعبون) بالملابس المناسبة، ويأخذون على عاتقهم الظهور والتصرف بطريقة مناسبة وأدوارَهم. توصف الحروب بدقة، فتدور رحاها فى المعركة، وتكون الحرب بالسيوف والرايات المنصوبة والحواجز التى يتم العبور عليها. كل هذا من شأنه أن يجعل النظارة يتخيلون- بمشاهدة كل ذلك- أنهم يشاهدون الحقيقة.

وتستمر العروض- كما يقول الإنجليزى- حتى منتصف الليل. غالبا ما تتكون المسرحية من عدة فصول مع برهة قصيرة للاستراحة، ويُشَارُ إلى ذلك عند إسدال الستار. وفى المسرح غرفٌ للاستراحة، وفيها يستطيع المرء أن يشرب القهوة أو أن يدخن، على حين ينصرف النظارة (المتفرجون) إلى الشرب أو إلى الحديث، ويذهب آخرون إلى خارج المسرح. وأثناء البرهة تُجَهَّزُ الخشبةُ لفصل جديد أو مسرحية جديدة. وبعد الفاصل يدق الجرس لِيَدْعُوَ الناسَ للعودة إلى مقاعدهم (محلاتهم)، ويُرْفَعُ الستار(٢٣٩).

ثم يمضى "مبارك" بعد ذلك لوصف تاريخ المسرح. كان المسرح عند القدماء- كما يقول- ينعقد فى مكان فسيح، ويُحَاطُ بأعمدة ودرابزينات مغطاة بأقمشة مُضَادَّةٍ لتَقَلُّبَاتِ الجَوِّ. وقد اتسع هذا المسرح لعشرين ألف شخص جالسين على درجات سُلَّمِيَّةٍ، وكل درجة أعلى من التى تليها وهناك مُنْفَصَلٌ؛ لتيسير المرور. كان المسرح منقسما إلى جزئيْن: جزء طويل حيث تجلس فيه الأوركسترا، وآخر مستدير للتمثيل، ويتضمن أماكن الممثلين حيث يغيرون ملابسهم ويستعدون للتمثيل. الآن المسارح مبانٍ مشهورة، مؤسسة بنفقات ضخمة، قال "مبارك": تم إنفاق مائتى ألف كيس من النقود على أوبرا باريس. كان التمثيل عند القدماء يتم بالنهار، أما الليلُ فكان- كما يقول مبارك- مخصصا كى يستريح الناس بعد العمل، فالمرء يجب أن يسترخى بعد جهد العمل. لم تكن المسارح مشهورة فى أوروبا حتى بداية القرن السادس عشر. وقد أتاحت المسارح لعديد من العلماء والشعراء أن يكسبوا رزقهم. فقد يكون فى المسرح مائتان وخمسون موظفا، من الرجال والنساء كليهما. وإذا احتاج المسرح مساندة، فإن الحكومة الغربية قد تساعده بمبالغ مالية تصل إلى أكثر من آلاف الأكياس من النقود سنويًا. قال مبارك إنه كان فى أوروبا كثيرٌ من المسارح فى المدن الكبيرة والصغيرة، بل وفى القرى، وفى الخيام أو فى أماكنَ مغطاةٍ بالأخشاب. وكان من الممكن لأى شخص أن يدخلها: الغنى أو الفقير، العظيم أو الوضيع. كانت التذكرة حسب "الدرجة"، فكانت المقاعد الأرضية أغلى من التى تعلوها. كانت المقصورات الخاصة (الحجرات المخصوصة) أكثر فى سعرها من المقاعد (الدكة)، وتتراوح الأسعار ما بين نصف الفرنك والعشرين فرنك[٢٤٠].

وكان من الممكن أن يخدم المسرح الدين، فقد يصف النعيم والجحيم.. إلخ. قال الشيخ إن هذا ليس ضروريا للمسلمين؛ لأن المرء لا يستطيع تقليد هذه المشاهد. ويُعَنِّفُ المسرحُ الموسرَ- كما يقول الإنجليزى- والطغاة المتمردين، إنه يخمد التشوق إلى الشر، ويستثير المرء إلى الأعمال الجيدة والخيرة. إنه يوسع العقل والفهم: هو أفضل حافز للخير والفضيلة والصراحة والنجاح. وهو يشجع الناس على أن يكفوا عن الأعمال التى تستحق اللوم".

أنشأ الإنجليزى حديثا مسهبا عن فوائد المسرح التى ملأتْ صفحات عدة من الكتاب؛ كى يقنع الشيخ. وصف المسرح كمدرسة للكشف عن الأحداث الخفية السرية. إن المبادئ الأخلاقية لمعظم الناس الذين يذهبون إلى المسرح تتحسن- كما قال- رغم أن البعض يبقى على عاداته القديمة، إلا أنها تتحسن مع مرور الوقت. كان المسرح مؤثرا خصوصا فى الشباب والنساء. إنه يصف الحظ والقدر، ويُهَيِّئُ الإنسان لمجابهتهما. لقد كان المسرح هو القناة التى تدفقت عبرها مياه المعرفة والعلم من الأعلى إلى الأسفل، ومن المتعلمين والقادة إلى الجُهَّالِ والعوام(٢٤١).

عندما سأل الإنجليزى ابن الشيخ أيهما أكثر إرضاءً: المسرح الأوروبى أم أولاد رابية (كوميديا دى لارتا العربية)، أشار "برهان الدين" إلى الاختلاف الواسع بينهما(٢٤٢). قال الإنجليزى إن أولا رابية كانوا قوما مجردين من الأخلاق القويمة والمعرفة والنضج؛ لأنهم اجتذبوا السفلة والعوام من الناس، وهؤلاء ضعاف العقل، بينما كانت طائفةُ التياترو الغربى من المتعلمين والمثقفين ثقافة مُرْضِيَة، وممن اكتسبوا عديدا من فنون المسرح وآدابه.

كانت كل الأعمال المسرحية مكتوبة فى كلمات عذبة وتعبيرات لطيفة مرضية. وفى النهاية ذكر الشيخ أن المسرح يُقَوِّمُ الأخلاق وأنه من بين أغراض التربية العامة(٢٤٣).

كان كثير من العروض المسرحية أوالأوبرالية يُقَدَّمُ بالإيطالية أو الفرنسية. ويبدو أنه كانت هناك مسارح وجمعيات للهواة تقدم الدراما أو الأوبرا الإيطالية، وكانت أكثر من الفرنسية. وكانت الجالية الإيطالية أكثر قليلا من الجالية الفرنسية، وكانت اللغة الإيطالية هى اللغة المشتركة بين بعض الجاليات الأخرى، وبحلول عام ١٨٨١ كان عدد السكان الأجانب تقريبا على النحو التالى: سبعة وثلاثين ألفا وثلاثمائة وواحد (٣٧٣٠١) يونانى، و ثمانية عشر ألفا وستمائة وخمسة وستين (١٨٦٦٥) إيطاليا، وخمسة عشر ألفا وسبعمائة وستة عشر (١٥٧١٦) فرنسيًا، وثمانية آلاف واثنين وعشرين (٨٠٢٢) نمساويا مجريا، وستة آلاف ومائة وثمانية عشر (٦١١٨) بريطانيا. وكان من بين أكثر الكُتَّابِ المسرحيين شهرةً: "كارلو جولدونى"، و"باولو فيرَّارى"،

و"ليوبولدو مارينكو"، و"فيتُّوريو ساردو"، و"لودوفيكو موراتُّورى"، و"ألكسندر دوماس"، وكانت أعمال الكُتَّاب المسرحيين الفرنسيين تُقَدَّمُ فى لغتها الأصلية- الفرنسيةَ- أو فى الترجمة الإيطالية.

كانت دار الأوبرا بمواسم الأوبرا الإيطالية فيها قد وَضَعَتِ اللغةَ الإيطاليةَ كفئًا للغة الفرنسية- وهى اللغة التى استخدمت بادئ بدء على "مسرح الكوميدى" _إلا أن الإيطالية تراجعت أمام الفرنسية فى كل مكان من مصر، وتنافست اللغتان لبعض الوقت على الأسبقية فى كون إحْدَيْهِمَا اللغة المشتركة بين الجاليات الأجنبية، وفى مصالح الحكومة. وبحلول العقد السابع حلَّت الفرنسيةُ محلَّ الإيطالية بوصفها لغة العلاقات القنصلية والتجارية، وكان المشروع الفرنسى فى جملته مسؤولا عن إنشاء قناة بحرية عبر السويس[٢٤٤]. كانت الفرنسيةُ اللغةَ الأجنبيةَ الأولى فى المدارس- الحكوميةَ والخاصةَ- وحتى المدارس الإيطالية واليونانية أولَتِ الفرنسية أسبقيةً. لابد وأن نتذكر أيضا أن عديدا من اليونانيين، والسوريين، والمالطيين، والأرمن، وغيرهم، كانوا مُلِمِّينَ بالفرنسية والإيطالية، عبر تعليمهم فى المدارس المحلية، حيث كانت هاتان اللغتان وسيطتى التعليم، وربما تكلم بعضٌ من هؤلاء الناس واحدة من كلتا اللغتين كما يتكلمون لغتهم الأم. ومهما كان يحدث فى المجتمع عامة، كانت اللغة الإيطالية لا تزال تحتفظ بمكانتها الكبيرة فى المسرح.

الإعانات المالية الخديوية

كان الخديو ينفق مبالغ مالية طائلة؛ لإعانة المسرح الأوروبى بمصر خلال العقد الثامن. يعرض الجدول التالى إيرادات ومصروفات مسرحين من المسارح الخديوية، هما مسرح "الكوميدى"، و"الأوبرا"، منذ عام ١٨٦٩ حتى عام ١٨٧٧، والإيرادات والمصروفات مقربة إلى أقرب عدد صحيح[٢٤٥]:

الموسم	الأوبرا Opera			الكوميدى Comedie		
	الإيرادات	المصروفات	مقدار العجز	الإيرادات	المصروفات	مقدار العجز
١٨٧٠/١٨٦٩	٢٣٠١٩٦	–	–	١١٢٥٨٢	٥٤٠٤٠٥	٤٢٧٨٢٣
١٨٧١/١٨٧٠	٢٨٣٥٥٨	١٥٢٣٠٧١	١٢٣٩٥١٣	١٠٥٣٣٤	٥٤٢٢٥٤	٤٣٦٩٢٠
١٨٧٢/١٨٧١	٣١٨٢٤١	١٦٤٥١١٠	١٣٢٦٨٦٩	–	–	–
١٨٧٣/١٨٧٢	٢٨٢٠٦٣	١٣٠٩٥٤٨	١٠٢٧٤٨٥	١١٣٤٢٩	٢٩١٤٧٢	١٧٨٠٤٣
١٨٧٤/١٨٧٤	٢٦٢٩٢٧	١٥٣٩٢٢٤ *	١٢٣٩٢٢٤ *	٩٧٩٦٠	٣٧٣٨٧٢ *	٢٧٣٨٧٢ *
١٨٧٥/١٨٧٤	٢٨٧٢٨٣	١١٠٨٣٨٠ *	٨٤٨٣٨٠ *	٨٦٧٤٦	٢٤٣٠٧٦ *	١٦١٢٠ *
١٨٧٦/١٨٧٥	٢١٧٠٩٧	–	–	٩٧٠٨٤	–	–
١٨٧٧/١٨٧٦	١٧٤٥١٤	–	–	٥٢٧٧٢	–	–
بالفرنك			* بالتقريب			

تُقَدِّمُ هذه الأرقامُ فكرةً عن الإعانات المالية التى حافظت على المسارح مفتوحةً، والتى كانت مدفوعة من جيب الخديو الخاص فضلا عن الميزانية الحكومية. كانت هناك إشاعة عام ١٨٧١ أن الخديو قد أنفق أكثر من أربعمائة آلاف جنيه صافية من جيبه الخاص؛ لإنشاء مسارحَ بالقاهرة. بلغت تكاليف إنشاء الأوبرا حوالى ثلاثة ملايين فرنك[٢٤٦]، وليس من المعلوم ما قد أنفقه الخديو على إنشاء مسرح "الكوميدى"

و"السيرك"، والـ"هيبودروم"، و"مسرح الأزبكية"، وكل ما يبدو أنه قد بُنِيَ على نفقته. كذلك أفادت الأوبرا مباشرة من المساعدة المجانية من عدد من زوائد مقررات الحكومة. كانت فرقة الخديو العسكرية دائما ما تتوجه إلى المسارح، وفى أوبرا "عايدة" وقِطَعٍ مسرحية أخرى كانت مجموعة عسكرية من الجيش المصرى تظهر على خشبة المسرح[٢٤٧]. بصرف النظر عن الإعانات المالية المُقَدَّمَةِ للأوبرا والكوميدى، فإن مساعداتٍ ماليةً أخرى قد قُدِّمَتْ من الخديوى لمسارحَ أخرى، مثل "السيرك". كذلك أعان الخديو افتتاح "عايدة" بباريس.

وسواء ظلت هذه الأرقام تحت كبح شديد حتى نهاية عصر إسماعيل، فإن الموقفَ الماليَّ أصبح حادا وغير معروف. إن الاقتراض الهائل الذى دُفِعَ ثمنًا لمشروعات إسماعيل المتنوعة؛ من أجل فَرْنَجَةِ مِصْرَ والسعيِ وراء إمبراطورية إفريقية، هذا الاقتراض جلب لمصر إفلاسا ماليا.

منذ عام ١٨٧٥ حتى عام ١٨٧٩ كانت هناك أزمة مالية، فُرِضَتْ لجنة مراقبة أوروبية على ماليات مصر. لم يتضح أن مسرح "الكوميدى" كان له موسم كامل بعد موسم (١٨٧٦- ١٨٧٧)، واستخدمت "الأوبرا" قليلا لثلاثة مواسم من عام ١٨٧٧ حتى عام ١٨٨٠؛ وربما كان ذلك بسبب المقتضيات المالية. فى لائحة الميزانية لعام ١٨٨٠ كان هناك فحسب مبلغُ سبعمائة وخمسة وثلاثين (٧٣٥) جنيها مصريا مخصصة للإنفاق على المسارح، كما ورد فى بند وزارة الأشغال العمومية. وفى عامى ١٨٨١ و١٨٨٢ كان المبلغ المخصص أربعمائة جنيه مصرى. وعلى نحو جلى كانت المسارح لا تزال تحصل على دعم الخديوى مباشرة عندما بدا احتمالا بعيدا أن الأنشطة المسرحية أصبحت على نحو مفاجئ قادرة على الإيفاء بالمالية. فى موسم ١٨٨٠- ١٨٨١ قدمت وزارة الأشغال العمومية إعانة مالية تقدر بتسعة آلاف جنيه مصرى لموسم الشتاء بالأوبرا وساهمت تبرعات تذاكر المسرح بستة آلاف جنيه مصرى أخرى[٢٤٨].

وبصرف النظر عن الإعانات المباشرة، فإن أموالا طائلة تم تبذيرها على الفنانين من قِبَلِ جمهور قَدَّرهُم حق قدرهم. وتعليقا على تقارير الصحف فإن البلجيكية الرائدة

صاحبة الصوت الندىّ "مارى ساس" قد استلمت أربعين ألف فرنك من حفلة ليلة خيرية بالقاهرة، قال بيان فى عام ١٨٧٢: "وصلت الإيرادات إلى نحو ستة آلاف فرنك، ولم يتجاوز حفل م.نودين الخيرى هذا الرقم رغم أنه كان فى العام الماضى أكثر إيرادات. كان "إيميليو نودين" (١٨٢٣- ١٨٩٠) مغنيًا بصوت الصادح. فى عام ١٨٧٤ جلبت الليلة الخيرية لمغنية الأوبرا البوهيمية "تريزا شتولز" (١٨٣٤- ١٩٠٢) خمسة آلاف وستمائة وخمسة وثلاثين فرنكا، وذلك كأعلى إيرادات لهذا الموسم. كانت "شتولز" فى القاهرة؛ لتغنىَ "هزل القدر"، وعايدة لـ"فيردى" و"رقصة بالقناع"[٢٤٩]. قالت "مسز تشينيلز" فى عام ١٨٧٢: "بالإضافة إلى الرواتب، والنفقات الأوبرالية العديدة، فإن كبار الممثلين قد تلقوا عند وصولهم هدايا سخية من الخديو وأزواجه وبناته المتزوجات؛ لأن جنابه تواق إلى جذب المواهب من الطراز الممتاز إلى القاهرة"[٢٥٠]. ربما حدث مثل ذلك فى كل موسم. ومع بواكير عام ١٨٥٧ قَدَّمَ يهود القاهرة لممثلة فرنسية يهودية زائرة، هى "راشيل" Rachel عقدا ماسيا غاليا[٢٥١]. فى يناير ١٨٨٢ كتبت الأهرام تقريرا أن هدايا قد مُنِحَتْ لممثلة أوبرا، هى مادموازيل "فرناندون"، حيث وهبتها الأميرة "هانم أفندى" سوارا يُقَدَّرُ بثلاثمائة جنيه مصرىٍّ، ووهبتْها "نازلى هانم" رصيعة تُقَدَّرُ بسبعين جنيها. ومنحها أحد الأرستقراط خاتما قيما، ووهبتها الأميرة "عين الحياة" زوج الأمير "حسين" عقدين لا يقدران بثمن[٢٥٢].

كانت هـذه الهدايا الممنوحة من الأسرة الحاكمة إلى الممثلين الرواد نموذجية بكل معنى الكلمة. كل هذه المبالغ الطائلة الَّتى أُنْفِقَتْ على المسرح الأوروبى تعرض أمام الناظريْن وعلى نحو صحيح شُحَّ الخديو فى تمويل المسرح العربى فى سنواته المبكرة.

هوامش الفصل الثالث

(١) Charles- Roux (1937), 244.

(٢) Luthi (1974), 90, n. 24 وعطية عامر (١٩٦٧) ص ١٦- ١٧ عن Courier de l'Egypte, 11, 20 vendemiaire, VIIe Année de la République, 4.

(٣) خطاب بلزاك Balzac إلى نابليون Napoleon المؤرخ بـ ٢٧ ديسمبر ١٧٩٨ في: de Taffanel, III, 382.

(٤) Courier de l'Egypte, 27, 22 pluviôse, VIIe Année de la République, 3 ومحمد سيد كيلاني (١٩٥٩) ص ١٠٧.

(٥) Ibid, 52- 3.

(٦) Charles- Roux (1937), 244- 6, and Napoléon 1 (1860), 5, 738.

(٧) Courier de l'Egypte, 8, 3 nivôse (24 December 1799), 50, 4.

(٨) كيلاني: نفس المرجع ص ص ٦٦- ٦٧، ص ١٠٧.

(٩) Courrier de l'Egypte, 95, 12 nivôse, IXe Année de la République.

(١٠) يمكن أن تكون هذه المسرحية مأساة لـ"جان باتيست فيفيين دى شاتوبريان" (١٦٨٦- ١٧٧٥)، أو يمكن أنْ تكون محاكاة شعرية في ثلاثة فصول لـ"سوفوكليس" Sophocles للكونت أنطوان فرانسوا كلود فيراند Comte Antoine- Françcois Claude Ferrand (1741- 1825)، أو تعديلاً وترجمة لـ"سوفوكليس" لـ"جان فرانسوا دى لاهارب" Jean- Francois de la Harpe (1739- 1803)، وهي أيضاً شعرية في ثلاثة فصول.

(١١) يمكن أن تكون هذه المسرحية أوبرا كوميك نثرية في فصلين لـ"لوي- بيير كلارى دى فلوريان" Louis-Pierre Claris de Florian (1755- 1794).

(١٢) يمكن أن تكون هذه المسرحية مضحكة لـ"توماس هال" Thomas Hall (1740- 1780).

(١٣) Courrier de l'Egypte, 98, 30 nivôse, IXe Année de la République, 4, n.1.

(١٤) الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار جـ٥، ص ٢٠٠ .

(*) وقد نقلنا هذه الفقرة عن نسخة مطبعة الجماميز (بدون تاريخ) جـ٢، ص ١٤٩ . [المترجم]

(١٥) Biographie universelle (n.d.), 2, 701; Dictionnaire de biographie francaise (1929), 529, and Nouvelle biographie générale (1855), 4, 330.

(١٦) يمكن أن تكون هذه مضحكة نثرية فى ثلاثة فصول لـ"لابى ديفيد أوغسطين دى بريى" L'Abbé David Augustine de Brueys (1640- 1723) و"جان بالابرا". Jean Palaprat (1650- 1721).

(١٧) Courrier de l'Egypte, 98, 30 nivôse, IXe Année de la République, 3- 4. ومن الأرجح أنّ هذا العمل لم ينشر (Quémard, 1827, 1, 167)

(١٨) يمكن أن تكون هذه هزلية لـ"راسين". Racine.

(١٩) من الأرجح أنّ هذه مُضحكة "نيقولا بواندى" (1686- 1851) Nicholas Boinden و"أنطوان هودار دى لا موت". Antoine Houdart de la Motte (1672- 1731).

(٢٠) G (allan) d (an XI), 2, 12- 14, and Courrier de l'Egypte, 98, 30 nivôse, IXe Année de la République, 4, n.1.

(٢١) يمكن أن تكون هذه مضحكة نثرية فى ثلاثة فصول لـ" بيير جان بابتيست كودار ديسفورج" Pierre- Jean- Baptiste Choudard Desforges (1746- 1806).

(٢٢) يمكن أن تكون هذه مضحكة لـ"جان بابتست روسو". Jean Baptiste Rousseau (1671- 1741).

(٢٣) Courrier de l'Egypte, 100, 12 pluviôse, IXe Année de la République, 4.

(٢٤) Ibid., 102, 24 pluviôse, IXe Année de la République, 2.

(٢٥) Wilson (1803), 184.

(٢٦) Tagher (1949), 194, n. 3, from Rousseau.

(٢٧) Light (1818), 9.

(٢٨) Wilson (1847), 2, 309.

(٢٩) خطاب من "قنصل ميمو" Consul Mimaut إلى أمير بولونيا the Prince de Polignac، مؤرخ بالإسكندرية اليوم الثامن من نوفمبر ١٨٢٩ فى Affaires étrangéres, Correspondance consulaire, carton Alexandrie 1828- 30 in Douin (1935), 386- 7، وخطابان من "جان فرانسوا شامبليون" Jean- Francois Champollion إلى "شامبوليون- فيجى" Champollion- Figeac، مؤرّخ بالإسكندرية الأول أكتوبر، والآخر اليوم التاسع من نوفمبر ١٨٢٩، انظر: Champollion (1986), 414 and 417.

(٣٠) Curzon (1955), 73.

(٣١) scott (1837), 1, 47 and 216.

(٣٢) Pückler- Muskau (1845), 1, 123- 4.

(٣٣) Clot Bey (1840), 2, 156.

(٣٤) Saint- John (1834) , 2, 358, and (1853), 1, 88- 9.

(٣٥) Ibid., 1, 90- 1.

(٣٦) Luthi (1974), 86.

(٣٧) Fakkar (1973), 45- 6.

(٣٨) Vatikiotis (1980), 96- 7.

(٣٩) Heyworth- Dunne (1938), 266.

(٤٠) عن الطهطاوى، انظر:

Israel Altman, The Political Thought of Rifa'ah Rafi' at-Tahtawi, A Nineteenth-Century Egyptian Refomer, Ph.D. dissertation, (University of California, 1976).

– أحمد أحمد بدوى: رفاعة رافع الطهطاوى، القاهرة، لجنة البيان العربى ١٩٥٩ .

– صالح مجدى: حلية الزمان بمناقب خادم الوطن، سيرة رفاعة رافع الطهطاوى، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ١٩٥٨ .

– المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية: مهرجان رفاعة رافع الطهطاوى، القاهرة، ١٩٦٠ .

– حسين فوزى النجار: رفاعة الطهطاوى. رائد فكر إمام نهضة، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦ .

– فتحى رفاعة: لمحة تاريخية عن حياة ومؤلفات الشيخ رفاعة بدوى رفاعة الطهطاوى، عين الشمس، ١٩٥٨ .

جمال الدين الشيال: رفاعة الطهطاوى، زعيم النهضة الفكرية فى عصر محمد على، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٥ . ورفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١– ١٨٧٣)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٨ .

(٤١) الطهطاوى: تخليص الإبريز فى تلخيص باريز (١٢٥٠هـ)، ص ٨٧: ٨٩ .

(*) وقد اعتمدنا على نسخة دار الهلال، ص ١٣٣ . [المترجم]

(٤٢) نفسه، ص ٨٨، وانظر أيضًا: Awad (1986), 40

(٤٣) الطهطاوى: نفسه ص ٧٨: ٧٩ .

(٤٤) الطهطاوى: نفسه ص ٨٨، وانظر أيضًا: Awad (1986), 40

(٤٥) الطهطاوى: نفسه ص ٨٨– ٨٩ .

(٤٦) Ibid. (1973- 7), 2, 191.

(٤٧) Clot Bey (1840), 1, 167.

(٤٨) Loewenberg (1955), 744.

(٤٩) Ibid., 735, 765, 772 and 776.

(٥٠) Yates (1843), 1, 131- 2.

(٥١) The Hon. Mrs Damer (1841), 2, 164- 5 and 237.

(٥٢) de Nerval (1980), 1, 162- 4.

(٥٣) Wilkinson (1843), 2, 173 and 263.

(٥٤) de Nerval (1980), 1, 162- 4.

(٥٥) Loewenberg (1955), 748.

(٥٦) Carré (1956), 1, 268.

(٥٧) Wilkinson (1843), 2, 173.

(٥٨) Bevan (1849), 36.

(٥٩) Tagher (1949), 310.

(٦٠) Forni (1859), 2, 597.

(٦١) خطاب من "أفوسكانى" Avoscani إلى صديقه جازّورّينى Gazzorrini مؤرخ باليوم العشرين من ديسمبر ١٨٤٤ في: the Bibliothéque privée de S. M. le Roi in Tagher (1949), 309.

(٦٢) Loewenberg (1955), 794.

(٦٣) Schoelcher (1846), 308.

(٦٤) Carré (1956), 1, 362 from an entry in Coignet's Journal, dated 18 January 1845.

(٦٥) خطاب من "الأخت ريجاسى" Soeur Reygasse إلى "الأخت سالفير" Soëur Salvayre، مؤرخ باليوم العاشر من إبريل ١٨٤٧ بالإسكندرية "أتباع فنسنت"، ضمن مجموعة خطابات تحض على الفضيلة، وهى خطابات خاصة بمجموعة إرسالية تبشيرية la Congrégation de la Mission (Paris), 12, 257. انظر: Luthi (1974), 249, n. 3

(٦٦) نشرة أرتين بك Artin Bey إلى السير تشارلز. أ. موريى Sir Charles A. Marray القنصل العامل البريطانى. وهذه النشرة مؤرخة باليوم السادس عشر من أكتوبر ١٨٤٧ في: FO 141/13.

(٦٧) Flaubert (1986), 43 and 211, and (1910), 1, 266.

(٦٨) Regnault (1855), 438.

(٦٩) Adlerburg (1867), 1, 56- 9.

(٧٠) Odescalchi (1865), 235.

(٧١) Didier (1860), 371.

(٧٢) Aveling (1855), 285.

(٧٣) Stacquez (1865), 63- 4.

(٧٤) هذه الترديدات المتوالية لكلمات بعينها أو صيغ فى الثناء على الله، غالبًا ما تكون مصاحبة بالموسيقى والرقص.

(٧٥) Loewenberg (1955), 903.

(٧٦) Abdoun (1972), 147.

(٧٧) Tagher (1949), 310- 11.

(٧٨) Heyworth- Dunne (1938), 313.

(٧٩) La Presse Egyptienne, 1, 17, Thursday 23 June 1859.

(٨٠) Stacquez (1865), 26.

(٨١) Baedeker (1877), 223; Lott (1867), 2, 249, and Francois- Levernay (1869), 109.

(٨٢) Bigiavi (1911), 128.

(٨٣) Stacquez (1865), 53.

(٨٤) Odescalchi (1865), 244; Millie (1868), 42; Delpuget (1866), 10 and Lott (1867), 2, 253.

(٨٥) Gardey (1865), 103.

(٨٦) Black (1865), 32.

(٨٧) Francois- Levernay (1868), 103 and (1869), and Millie (1868), 25.

(٨٨) Ibid., 5; Francois- Levernay (1869), 107, and Baedeker (1877), 223.

(٨٩) Millie (n.d.), 69.

(٩٠) Francois- Levernay (1869), 107 and Lott (1867), 1, 301.

(٩١) Francois- Levernay (1868), 103 and Millie (1868), 31.

(٩٢) Francois- Levernay (1868), 171 and (1869), 171, and Baedeker (1877), 250.

(٩٣) Ibid., 259 and 297.

(٩٤) Douin (1933- 41), 2, 106.

(٩٥) Vingtrinier (1899), 5.

(٩٦) de Perrières (1873), 116، دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٥/٨٠.
Giffard (1883), 72, and Chennells (1893), 2, 117.

(٩٧) Douin (1933- 41), 2, 103- 10, and Ravaisse (1896), 10.

(٩٨) Giffard (1883), 71- 2.

(٩٩) Anon., (1880), 49.

(١٠٠) McCoan (1878), 51.

(١٠١) الجوائب، ١٠ نوفمبر ١٨٦٨.

(١٠٢) McCoan (1889), 89- 90.

(١٠٣) Douin (1933- 41), 2, 104.

(١٠٤) Ninet (1979), 71; de Perrières (1873), 126- 7, and Auriant, ii (1927), 40, n. 1.

(١٠٥) خطاب مؤرَّخ بباريس يوم السابع والعشرين ١٨٦٩ من درانيت Drahnet إلى خيرى بك، موجود فى دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٨٠/٥ .

(١٠٦) McCoan (1889), 86, and Weigall (1915), 96.

(١٠٧) Schölch (1972), 277, n. 69.

(١٠٨) Sachot (1868), 41.

(١٠٩) الجوائب، عدد ٦٨٨، ٢٥ مارس ١٨٧٤ .

(١١٠) أنور لوقا: تاريخ التمثيل العربى، مقتبس فى كتاب عبد الحميد غنيم، "صنوع رائد المسرح المصرى"، (١٩٦٦) ص ٨٩ .

(١١١) الوقائع المصرية عدد ٢٧٣، ١٨ فبراير ١٨٦٩، وعدد ٢٧٦، ٢٩ فبراير ١٨٦٩ .

(١١٢) نفسه، عدد ٢٩١، ٢٩ أبريل ١٨٦٩ .

(١١٣) نفسه، عدد ٢٩٠، ٢٦ أبريل، وعدد ٢٩٢، ٦ مايو ١٨٦٩ .

(١١٤) نفسه، عدد ٢٩٥، ١٧ مايو ١٨٦٩ .

(١١٥) نفسه، عدد ٣٢٨، ١٧ أكتوبر، وانظر أيضًا: وادى النيل، عدد ٢٤، ٨ أكتوبر ١٨٦٩ .

(١١٦) نفسه، عدد ٤١، ١٠ يناير ١٨٧٠، Douin (1933- 41), 2, 472.

(١١٧) ملاحظة مؤرخة بالقاهرة فى السادس والعشرين من ديسمبر ١٨٦٩ من "درانيت بك" فى دار الوثائق عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٨٠/٥ .

(١١٨) الوقائع المصرية، عدد ٣٦٥، ٧ يوليو ١٨٧٠ .

(١١٩) Le Nil, 24, 16 July 1872.

(١٢٠) وادى النيل، العدد الأول، ٢٣ أبريل ١٨٦٩ .

(١٢١) نفسه، عدد ١٨، ٢٧ أغسطس ١٨٦٩ .

(١٢٢) نفسه، عدد ٥٩، الجمعة ٢٤ شعبان (١٨ نوفمبر)، وعدد ٦٤، ٥ ديسمبر ١٨٧٠ .

(١٢٣) الجنة، عدد ١٢١، ٢٠ سبتمبر ١٨٧١ .

(١٢٤) Le Nil, 30, 27 August 1872.

(١٢٥) الجنان، عدد ١٧، أول سبتمبر ١٨٧٤ .

(١٢٦) La Finanza, 196, 24 August 1876.

(١٢٧) صالح عبدون: صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة، ص ٤٥– ٥٠ .

(١٢٨) Butler (1887), 61.

(١٢٩) de Perrières (1873), 126- 7, and Auriant, ii (1927), 40, n. 1.

(١٣٠) هناك دراسات عديدة حول "عايدة" Aida، انظر:Saleh Abdoun's Genesi dell' Aida (Parma, 1971، صالح عبدون: صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة، عايدة ومئة شمعة، (القاهرة ١٩٧٥).

(١٣١) Walker (1962), 278.

(١٣٢) دار الوثائق: عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٤/٨٠ .

(١٣٣) صالح عبدون: صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة، ص ٢٢، ص ٤٨ .

(١٣٤) Chaillé- Long (1912), 35.

(١٣٥) Abdoun (1971), 149; Bigiavi (1911), 122; Butler (1887), 61; and Chaillé- Long (1912), 35- 6.

(١٣٦) خطاب من رياض مؤرخ بباريس فى يونيو ١٨٧٠، موجود فى دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة.

(*) لم يذكر المؤلف رقم الوثيقة. [المترجم]

(١٣٧) Abdoun (1971), 149.

(١٣٨) Charmes (1883), 155- 7.

(١٣٩) Chennells (1893), 1, 87- 8, and de Leon (1882), 182.

(١٤٠) الوقائع المصرية، عدد ٣٣٢، ١٠ نوفمبر ١٨٦٩، ووادى النيل عدد ٢٨، ٥ نوفمبر، وعدد ٣٢، ٣ ديسمبر ١٨٦٩ .

(١٤١) الجوائب، عدد ٥١٣، ١٢ أبريل ١٨٧١ .

(١٤٢) الجنان، عدد ٦، ١٥ مارس ١٨٧٥ .

(١٤٣) وادى النيل، عدد ٢٩، ١٢ نوفمبر ١٨٦٩ .

(١٤٤) نفسه، عدد ٥٢، ١٧ فبراير ١٨٧٠، وعدد ٥٥، ٢٨ فبراير ١٨٧٠ .

(١٤٥) نفسه، عدد ٥٦، ٤ مارس ١٨٧٠ .

(١٤٦) حول تاريخ المسرح السورى المبكر انظر مقالى: "The Syrian Arab Theatre after M?r?n Naqq?sh (the 1850s and the 1860s)", Arch?v orentàln?, 55, 3, (1987), 271- 83.

(١٤٧) وادى النيل، عدد ٥٥، ٢٨ فبراير ١٨٧٠ .

(١٤٨) نفسه، عدد ٥٦، ٤ مارس ١٨٧٠، وعدد ٥، ١٨ أبريل ١٨٧٠ .

(١٤٩) وُلِدَ إبراهيم المويلحى (١٨٤٦- ١٩٠٦) بالقاهرة، وهو ابن لتاجر. دَرَسَ فى الأزهر، ثم سار على درب الأسرة، حيث عمل فى تجارة الحرير، أسس المويلحى مطبعته الخاصة عام ١٨٦٨، لمزيد من التفاصيل، انظر:

- يوسف راميتش: أسرة المويلحى وأثرها فى الأدب العربيّ الحديث، القاهرة، ١٩٨٠ .
- إبراهيم المويلحى، الهلال، عدد ١٤، أول أبريل ١٩٠٦، ص ٢٨٣- ٢٨٤ .

(١٥٠) لم يُعْثَرْ على هذه الكتيبات فى أىّ من كتب التجميعات الأجنبية أو المصرية الخاصة بالكتب العربية.

درس جلال (١٨٢٨– ١٨٩٨) فى مدارس الحكومة المصرية، وتخرج من مدرسة الألسن، حيث كان تلميذا للطهطاوى، عرف جلال التركية والفرنسية والإنجليزية، وقد عمل مترجمًا فى مكاتب عدة من مكاتب بريد الحكومة، لمزيد من التفاصيل انظر:

– على مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة، ص ١٧، ص ٦٢– ٦٥، القاهرة ١٣٠٤– ١٣٠٦هـ.

– عبد الحميد حمدى: رجال التاريخ ٦٠٠٠– محمد بك عثمان جلال، السياسية الأسبوعيةُ ٢٣ أبريل ١٩٢٧ .

(١٥١) وادى النيل، عدد ٥٨، ٢٠ شعبان ١٢٨٧هـ (٧ يناير ١٨٧١).

(١٥٢) نفسه، عدد ٧١، ١٤ شوال ١٢٨٧ (٧ يناير ١٨٧١).

(١٥٣) الجوائب، عدد ٥١٣، ١٢ أبريل ١٨٧١ .

(١٥٤) خطاب مؤرَّخ بالقاهرة، ٢٢ أبريل ١٨٧١، وقد وَرَدَ فى Abdoun (1971), 52- 3.

(١٥٥) وادى النيل، عدد ٥٢، ١٨ أكتوبر ١٨٧٠ .

(١٥٦) نفسه، عدد ٧١، ٤ يناير ١٨٧١، وعدد ٧٣، ١٣ يناير، وعدد ٨٤، ٢٤ فبراير ١٨٧١، وعدد ٨٩، ١٧ مارس ١٨٧١ .

(١٥٧) نفسه، عدد ٥٤، ٢٥ أكتوبر ١٨٧٠ .

(١٥٨) نفسه، عدد ٧٣، ١٣ يناير ١٨٧١، وعدد ٧٥، ٢٠ يناير، و Murray- (1880), 207.

(١٥٩) وادى النيل، عدد ٨٤، ٤ ذو الحجةُ ١٢٨٧ (٢٤ فبراير)، وعدد ٨٥، ٢٧ فبراير ١٨٧١ .

(١٦٠) خطاب مؤرخ بميلانو يوم الرابع والعشرين من مايو ١٨٧٠ من "درانيت بك" إلى رياض باشا، دار الوثائق عهد إسماعيل ١٢٧ .

(١٦١) Le Nil, 24, Tuesday 16 July 1872.

(١٦٢) La Finanza, 260, 10 November 1877, and Baedeker (1878), 231.

(١٦٣) Réforme, 161, 23 June 1879.

(١٦٤) Osborne (1978), 124, and Wecheberg (1974), 144.

(١٦٥) Abdoun (1971), 8- 9.

(١٦٦) Osborne (1978), 127; Toye (1962), 154 and 405; Walker (1962), 363; and Wechsberg (1974), 151.

(١٦٧) خطاب مؤرَّخ بالقاهرة، ٢٧ أكتوبر ١٨٧٢ من "درانيت بك" إلى مدموازيل كلاودين كاتشى Mlle Claudine Cacchi. يوجد فى: Abdoun (1971), 121

(١٦٨) تخرج أبو السعود (١٨٢٠– ١٨٧٨) فى مدرسة الألسن، وقد ملك زمام الفرنسية والإيطالية، وقد عمل فى مكتب الترجمة الرئيسى the Translation Bureau. انظر: "أبو السعود المصرى الشاعر"، دائرة المعارف، (بيروت ١٨٧٧) جـ٢، ص ١٦٩، وانظر أيضا: خير الدين الزركلى: معجم الأعلام (بيروت ١٩٧٩) جـ٤، ص ١٠٠.

(١٦٩) خطاب رقم ١٤٤ مؤرخ بالقاهرة، ٢٠ ديسمبر ١٨٧١، وخطاب رقم ١٦٢ مؤرخ بالقاهرة، ٣١ يناير ١٨٧٢ من درانيت بك إلى خيرى باشا، موجودان فى:

Abdoun (1971), 101- 2 and 109- 10.

(١٧٠) Francois- Levernay (1872), 184- 5.

(١٧١) Le Nil, 23, 9 July 1872; Francois- Levernay (1872), 274; and Baedeker (1878), 256.

(١٧٢) خطابات مؤرخة على التوالى بميلانو يوم الرابع والعشرين من مايو ١٨٧٠ من درانيت بك إلى رياض باشا خازن الخديوى، وبميلانو يوم الحادى عشر من يوليو ١٨٧٣ إلى باروت بك Barrot Bey، السكرتير المفوض بالمراسلات الأوروبية، دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧ .

(١٧٣) الجوائب، عدد ٥٦٧، ١٠ يناير ١٨٧٢ .

(١٧٤) دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ١/٨٠ .

(١٧٥) Le Nil, 48, 31 December 1872; Didier (1860), 353, and Chennells, (1893), 1, 263- 4.

(١٧٦) استُخْدِمَتْ آلات موسيقية بلدية فى مواكب العُرْس.

(١٧٧) قسطندى رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربى، ص٢٨– ٢٩، القاهرة ١٩٣٧ .

أحمد شفيق: مذكراتى فى نصف قرن. جـ١، ص ٦٨– ٧٢، القاهرة، ١٩٣٤ .

(١٧٨) Chennells, (1893), 2, 84- 5; Douin (1933- 41), 2, 106 and 111, and La Finanza, 71, 14 February 1874.

(١٧٩) الجنان، عدد ٢١، أول نوفمبر ١٨٧١ .

(١٨٠) Le Nil, 51, 21 January 1873.

(١٨١) La Finanza, 45, 24 February 1876.

(١٨٢) Chennells (1893), 2, 272- 3.

(١٨٣) Le Nil, 62, 8 April 1873.

(١٨٤) La Finanza, 157, 1 July 1874, and 298, 13 December 1874.

(١٨٥) Ibid., 194, 13 August 1874.

(١٨٦) Ibid., 18, 23 January 1876.

(١٨٧) Ibid., 106. 6 May, and 193, 20 August 1876.

(١٨٨) Ibid., 40, 19- 20 February 1877; 53, 3- 4 March 1878, and 117, 17 May 1878.

(١٨٩) Ibid., 211, 12 September 1878.

(١٩٠) Ibid., 281, 28 November 1878, and 9, 13 January 1880, and Moniteur Egyptien, 276, 28 November 1878.

(١٩١) Moniteur Egyptien, 100, 27- 8 April 1879.

(١٩٢) La Finanza, 106, 8 May 1880.

(١٩٣) L'Egypte, 12 April 1881.

(١٩٤) Le Nil, 69, 27 May 1873, and Moniteur Egyptien, 46, 24 February 1881.

(١٩٥) الأهرام، عدد ١٢٩٩، ١٤ يناير ١٨٨٢ .
La Finanza, 63, 17 March 1875.

(١٩٦) Baedeker (1877), 223, and Moniteur Egyptien, 53, 3 March 1882.

(١٩٧) La Finanza, 267, 7 November 1874, and 6, 9 January 1875; Francois- Levernay (1872), 185; Baedeker (1878), 204, and Bigiavi (1911), 121.

(١٩٨) La Finanza, 57, 10 March 1875; and Baedeker (1877), 223.

(١٩٩) La Finanza, 295, 10 December 1874.

(٢٠٠) Ibid., 240, 16 October 1877, and 289, 14 December 1877.

(٢٠١) Ibid., 180, 7 August 1875.

(٢٠٢) Ibid., 146, 22 June 1876.

(٢٠٣) Ibid., 115. 20- 1 May 1877.

(٢٠٤) Ibid., 268, 20 November 1877.

(٢٠٥) Ibid., 274, 27 November 1877.

(٢٠٦) Francois- Levernay (1872), 314; Baedeker (1877), 250, and La Finanza, 196, 18- 19 August 1878.

(٢٠٧) Moniteur Egyptien, 40, 16- 17 February 1879.

(٢٠٨) L'Egypte, 14 April 1881، الأهرام، عدد ١٢٦٦، ٥ ديسمبر ١٨٨١، والمحروسة، عدد ٤٣٨، ١٥ ديسمبر ١٨٨١ .

(٢٠٩) La Finanza, 244, 21- 2 October 1877, and 285, 9- 10 December 1877، وخطاب مؤرخ بالقاهرة يوم ٢٤ ٨ ١٨٧٧ bre في دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٨٠/٥ .

(٢١٠) Baedeker (1877), 250, and Charmes (1883), 155- 7.

(٢١١) La Finanza, 205, 29 August 1878.

(٢١٢) Moniteur Egyptien, 193, 20 August 1878, and 204, 29- 30 August 1880.

(٢١٣) Ibid., 107, 6 May 1879; 183, 6 August 1880, and 38, 15 February 1881.

(٢١٤) الوقت، عدد ٦٧٣، ٤ أغسطس ١٨٧٩، Moniteur Egyptien, 175, 28 July 1880، إسكندرية، عدد ١٤١، ٤ أغسطس ١٨٨١، والأهرام، عدد ١١٧٠، ٤ أغسطس ١٨٨١ .

(٢١٥) الكوكب المصرى، عدد ١٤، ١٥ أغسطس ١٨٧٩ .

(٢١٦) Moniteur Egyptien, 299, 27 December 1879.

(٢١٧) Ibid., 180, 3 August 1881; 113, 14 May 1881; L'Egypte, 14 May, and Moniteur Egyptien, 179, 1 August 1881.

(٢١٨) الوقت، عدد ٩١٣، ١١ أغسطس ١٨٨٠ .

(٢١٩) الأهرام، عدد ١١٨٠، ١٨ أغسطس ١٨٨١ .

(٢٢٠) إسكندرية، عدد ١٤٥، ٩ سبتمبر ١٨٨١ .

(٢٢١) نفسه، عدد ١٦٢، ٢ مارس ١٨٨٢ .

(٢٢٢) Whately (1879), 175- 6.

(٢٢٣) Le Moniteur Egyptien, 187, 11 August 1880, and Abdoun (1971), 142, n. 68.

(٢٢٤) Ninet (1979), 71.

(٢٢٥) Lane- Poole (1881), 56.

(٢٢٦) مصر، عدد ٣٠، ٨ فبراير ١٨٧٨، وصدى الأهرام، عدد ٥٩٩، ٥ أبريل ١٨٧٩، والوقت، عدد ٧٩٥، ١٣ فبراير ١٨٨٠، والمحروسة، عدد ٦٤، ١٣ أبريل ١٨٨٠، والكوكب المصرى، عدد ٩٤، ٢٥ فبراير ١٨٨١، والأهرام، عدد ١٠٨٥، ٢١ أبريل ١٨٨١، وإسكندرية، عدد ١٦١، ٢١ فبراير١٨٨٢ .

(٢٢٧) التجارة، عدد ٧٩، ٣ سبتمبر ١٨٨٠، والوقت، عدد ٩٣١، ١١ سبتمبر ١٨٨٠، والوطن، عدد ١٤٩، ١٨ سبتمبر ١٨٨٠، والأهرام، عدد ١١٥٨، ٢١ يوليو ١٨٨١، والمحروسة، عدد ٣٦٣، ٢٠ أغسطس , ١٨٨١

(٢٢٨) الوقت، عدد ٩٨٤، أول ديسمبر ١٨٨٠ .

(٢٢٩) الأهرام، عدد ١٠١٢، ٢١ يناير , ١٨٨١ ومقتبس فى:

al- Haggagi, 1975, 84

(٢٣٠) الأهرام، عدد ١١٢٠، ٣ يونيو ١٨٨١ .

(٢٣١) نفسه، عدد ١٢٤٥، ١٠ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٤٧، ١٢ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٧٦، ١٥ ديسمبر ١٨٨١ .

(٢٣٢) المحروسة، عدد ٤١٢، ٨ نوفمبر ١٨٨١ .

(٢٣٣) La Finanza, 29 November 1874، والزمان، عدد ١٢٧، ٢٢ يونيو ١٨٨٣ .

(٢٣٤) La Finanza, 30 October 1877، والزمان، عدد ١٣٠، ٢٦ يونيو ١٨٨٣ .

(٢٣٥) La Finanza, 25 February 1880.

(٢٣٦) Munier (1930), 8, and Moniteur Egyptien, 9 December 1882.

(٢٣٧) Egyptian Gazette, 22 June 1883.

(٢٣٨) La Finanza, 244, 11 October 1874.

(٢٣٩) على مبارك: علم الدين، جـ٢، ص ٣٩٨- ٤٠٠، القاهرة، ١٢٩٩هـ. ولمناقشة هذا الخطاب، انظر:
– ناجى نجيب: رحلة علم الدين للشيخ على مبارك، ص ٩٣- ١٠١، بيروت، ١٩٨٣ .

(٢٤٠) نفسه، جـ٢، ص ٤٠١- ٤٠٣ .

(٢٤١) نفسه، جـ٢، ص ٤١١- ٤١٩ .

(٢٤٢) نفسه، جـ٢، ص ٤٣٤ .

(٢٤٣) نفسه، جـ٢، ص ٤٠٥- ٤٠٦ .

(٢٤٤) Sachot (1868), 37- 41.

(٢٤٥) دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٨٠/١، ووثيقة ٨٠/٤ .

(٢٤٦) الجوائب، عدد ٤٩٧، ٨ فبراير ١٨٧١ .

(٢٤٧) Chennells (1893), 1, 221- 2.

(٢٤٨) La Réforme, 193, 2 February 1880 Moniteur Egyptien, 77, 31 March 1882, and Le Courrier Egyptien, 27, 9 April 1881.

(٢٤٩) Escudier's paper L'Art musical, 11 April 1872 in Walker (1962), 369, n. 1, and 418.

(٢٥٠) Chennells (1893), 1, 221- 2.

(٢٥١) Jewish Chronicle, 8 May 1857, 997.

(٢٥٢) الأهرام، عدد ١٣٠٧، ٢٤ يناير ,١٨٨٢ انظر أيضًا:
al- Haggagi, 1975, 88.

الفصل الرابع

أولى التجارب فى الدراما العربية

يعقوب صنوع "جيمز سَنُّوا"

كان المسرح الأوروبى هو ما ألهم الكُتَّاب العرب، فى كل من سوريا ومصر؛ ليبدؤوا شكلا جديدا من النشاط الدرامى، وينفلتوا من الدراما العربية التقليدية، بما فيها من المسرحيات الهزلية المرتجلة و"خيال الظل"، وليؤسسوا للدراما بوصفها جنسا أدبيا فى اللغة العربية. كان النشاط الدرامى الأوروبى للهواة وعروض المدارس وزيارات الفرق الأوروبية لمصر ورحلات العديد من العرب إلى أوروبا كلها عوامل أدت إلى أن يكتسب أبناء النخبة العربية والتركية تَذَوُّقَ المسرح الغربى. وجعلت المسرحيات الفرنسية والإيطالية والأوبرات التى شوهدت فى مصر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر سكانَ المدن العرب فى الإسكندرية والقاهرة يدركون عجائب المسرح، على الرغم من أن التأثير جاء تدريجيا. كان رجال حاشية محمد على يكتبون ويتكلمون التركية، لغة هذا الحاكم الألبانى (التركى) وعائلته، وفى منتصف القرن كانت سيطرة اللغة التركية قد تدهورت لصالح اللغات الأوروبية والعربية[١]. كان الخديو إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩) أول حاكم يعطى دعما هاما للمسرح الأوروبى بتمويله لتشييد قاعات ومنح إعانات مالية لفرق زائرة، ولعل هذا الدعم السخى هو ما أدى بـ يعقوب صنوع "جيمز سَنُّوا"[٢]، مؤسس المسرح العربى فى مصر[٣]، إلى الاعتقاد بأن الخديو سوف يكون سخيا بنفس القدر بالنسبة للفرق العربية.

وقد كُتِبَ الكثير عن "جيمز سَنُّوا" أو "يعقوب روفائيل صنوع". ومع ذلك فلم تكن ثمة محاولةٌ تعطى بيانا تاريخيا عن نشاطه المسرحى. كان "سَنُّوا"، الذى عرف فى

أغلب الأحيان باسمه المستعار، أبو نضارة، صحافيا لكن أيا من الجرائد التى أشرف على تحريرها أو التى ساهم فيها غير متاح لها حتى تلقى ضوءا على أنشطته. ولد صنوع "سَنْوا" بالقاهرة عام ١٨٣٩ لأبوين يهوديين. وأُرْسِلَ إلى إيطاليا، إلى ليفورنو التى كان أبواه قد هاجرا منها، على نفقة أخى إسماعيل الأمير "أحمد يكن" الذى عمل له أبوه مستشارا؛ ليدرس موادا متنوعة، تتضمن اللغات والأدب الإيطالى والاقتصاد السياسى والقانون الدولى والعلوم الطبيعية والفنون الجميلة والنحت والموسيقى والرسم[٤]. أقام هناك سنتين (١٨٥٣-١٨٥٥) وعند عودته قام بتدريس اللغات الأوروبية والعلوم لأطفال الخديو والباشوات والأغنياء، كان بزعم المعجبين به شاعر قصر إسماعيل[٥]. وفى أواخر العقد السادس اكتسب خبرة كصحافى مستقل أسهم بمقالات للنشر فى الصحف العربية والإيطالية والإنجليزية والفرنسية.

وفى عام ١٨٦٨ بدأ يقوم بالتدريس فى مدرسة المهندس خانة فى القاهرة، وبقى هنالك لثلاث سنوات[٦]. وكان أيضا مفتشا فى المدارس المصرية الحكومية.

مسرح صنوع «سنّوا»

يقول صنوع "سَنْوا" إن حضوره الحفلات الموسيقية فى الهواء الطلق بمقهى بحدائق الأزبكية فى صيف ١٨٧٠ أوحى إليه بكتابة مسرحيات بالعربية. فى هذا المقهى قامت فرقة فرنسية من موسيقيين ومغنين وممثلين وفرقة مسرحية إيطالية بتسلية الجالية الأوروبية. قصد صنوع "سَنْوا" كل عروض هذه الفرقة التى لم يكن لديه مشكلة فى تتبعها. أعطته الهزليات والكوميديات والمسرحيات الدرامية والأوبريتات التى عرضت فى مقهى واسع، وهو بلا شك المسرح الخديو للحفلات والموسيقى بحديقة الأزبكية، أعطته فكرة ابتكار مسرحه العربى الخاص به. وربما كان مسرح الحفلات الموسيقية الذى يستخدم حصريا للعروض الصيفية قد أنشئ عام ١٨٧٠، فهو ليس مدرجا فى قائمة المسارح التى افتتحت عام ١٨٦٩ . آمن "صنوع "سَنْوا" أن مسرحا أوروبيا، تقدم فيه المسرحيات بالإيطالية والفرنسية، لم يكن ذا قيمة للشباب المصرى.

ويقول "إيمى فينترينييه" إنه أراد بصفته موظفا فى التعليم العام بمصر "مسرحا عربيا"، بمسرحيات مأخوذة من تاريخ البلد، تعيد إلى الذاكرة العادات الأخلاقية العربية والعادات المصرية، ويعتقد "فينترينييه" أن صنوعا "سنّوا" شرع فى العمل فخلق مثل هذا المسرح فى وقت مبكر من عام ١٨٦٩ تقريبا أثناء تدريسه بمدرسة المهندس خانة[٧]. وقبل أن يشرع فى كتابة أعماله الخاصة، كان قد قرأ أعمال الكتاب المسرحيين الأوروبيين، ولا سيما أعمال كتاب المسرح الفرنسيين والإيطاليين، وكان قد درس بشكل جاد "جولدونى" و"موليير" و"شريدان" فى لغاتهم الأصلية[٨]. كانت أعمال "جولدونى" على الأخص مُحَبَّبَةً إلى المسرح الأوروبى فى مصر، ويبدو أن مسرحيات "موليير" كانت تعرض من آن لآخر، وأعمال الكتاب الإنجليز نادرا ما كانت تعرض، إذا عرضت على الإطلاق، فى مصر وقد درس خلال إقامته فى إيطاليا الأدب الإيطالى وربما قرأ أعمالا من الدراما الإيطالية[٩]. وعلَّمَ نفسه الكتابة للمسرح بترجمة وإعداد مسرحيات أجنبية، من المرجح أنها لهؤلاء المؤلفين، إلى اللغة العربية، ولم يُكْتَبِ البقاءُ لأى من هذه الإعدادات. وعندما شعر أنه وصل إلى حد الكفاءة فى الفنون المسرحية، كتب أول أوبريت له مِنْ فصل واحد بالعربية الدارجة "غنائية فى اللغة العامية" لحِّنَتْ أبياتها الشعرية الثنائية بموسيقى من الفنون الشعبية مُعَدَّة بشكل خاص. دارت أحداث هذه المضحكة التى لم يُحْفَظْ مَخْطُوطُهَا، عن مغامرات أمير أوروبى يحاول أن يصل إلى حريم أحد الباشوات فى مقابل رهان. أعطى "صنوع "سنّوا" أجزاء من المسرحية لحوالى عشرة من تلاميذه، أخذ صبى دور امرأة فى المسرحية[١٠]. ولما أحرز مسرحه تقدما ظل فريق تمثيله مؤلَّفًا من طلبته الذكور، علَّمَ الصبية (الأولاد) والفتيات (البنات) الذين لم يشاهدوا مسرحا من ذى قبل التمثيل (التشخيص)[١١] وربما جعل المنظر الذى تجرى عليه الأحداث فى دوائر القصر لتستميل الخديو وحاشيته ويكسب بذلك رعايتهم.

يرى الناقدان المصريان أنور لوقا ونجوى عانوس[١٢] أن هذه المسرحية كانت تسمى أيضا لعبة (راس تور[١٣] وشيخ البلد[١٤] والقواس[١٥] أو "كوميدية القواس وشيخ البلد وراس تور"[١٦]) ويعتقد أنور لوقا أن غزوة "راس تور"، التى توصف بأنها

مسرحية تَتَهَكَّمُ من المتملقين المتبجحين[١٧]، هى عنوان آخر لأوبريت صنوع "سَنْوا" الأول. ويبدو هذا محتملا، رغم أنه لا يمكن إثباته حتى يُعْثَرَ على نص المسرحية. ويمكن أن يكون رأس تور (رأس الثور) إشارة إلى الأمير الأوروبى "ستنتيريللو" وشيخ البلد هو الباشا العجوز، وكان هو/ هى من خدع الأمير الأوروبى، إذ دعاه إلى القيام بزيارة سرية إليها انتهت بأن يقبض عليه الباشا الذى هدد بأن يلقى بكليهما إلى التماسيح. وكان صنوع "سَنْوا" قد أعطى هذه المسرحية عنوانا إيطاليا "مغامرة ستنتيريللو فى القاهرة"، و"ستنتيريللو" فى الأصل ذو شخصية مُقَنَّعَةٍ من "لوسكافى" فى الكوميديا دى لارتا، تطورت إلى الشخصية الرئيسية لكثير من المسرحيات الكوميدية الإيطالية التى عرضت بالقاهرة. وبصفته شخصية ذات قناع أبدى سذاجة طبيعية وكان جشعا وكسولاً، وصفاته شبيهة بصفات القره قوز. كان أحيانا الخادم، وأحيانا السيد، وكانت صورته الرئيسية هى غياب سنِّه الأماميِّ العلوى. وإحدى القصص المكررة المتعلقة شبيهة جدا بقصة صنوع "سَنْوا"، فقد أعطت إحدى الأميرات "ستنتيريللو" موعدا، بالتواطئ مع زوجها. وصل أربعة رجال وقبضوا عليه فى حين راح الأمير يهدده بسكين صيد ضخمة. واستعطفه "ستنتيريللو" طالبًا الرحمةَ[١٨]. وقد قصت "إيميلين لوت"، مربية أحد أبناء إسماعيل، قصة مشابهة عن نبيل إيطالى شاب تَنَكَّرَ فى زىٍّ امرأة وتمكن من الدخول إلى حريم الأميرة "ناظلى هانم"، ابنة محمد على، ووقع فى غرامها[١٩]. وربما تكون هذه القصة وقصص أخرى شبيهة، متداولة بين الجالية الأوروبية، قد وفرت خط القصة الرئيسى لمسرحية صنوع "سَنْوا".

ومن المحتمل أن صنوعًا "سَنْوا" قام بعرض هذه المسرحية وأعمالا أخرى بشكل خاص بعدد محدود من الناس، قبل أن يأتى بفرقته إلى مسرح عام. فقد سَجَّلَ كاتب مقال فى مجلة "ساتر داى ريفيو" عام ١٨٧٩ ملاحظة جاء فيها:

> **"أما وهو يمتلك سهولة جديرة بالملاحظة فى تحسين فن الإنشاء فى كلا النثر والشعر فى لغته العربية، بالإضافة إلى قدرة عظيمة على الإلقاء المسرحى، فإنه (سَنْوا) قد ابتكر نوعا من الدراما استخدمه ليتلوَه على جمهور مختار من أصدقائه.**

وسخرية هذه التلاوات اللاذعة وروح الفكاهة فيها، واستثارة العواطف الحقيقة التى تنوعت بها، سرعان ما جعلتها معروفة على نطاق أوسع، واجتذبت، من بين آخرين، الخديو السابق (إسماعيل) الذى كان حاضرا مرارا وتكرارا فى "أمسيات" أبو نضارة وأسبغ عليه لقب "بومارشيه المصرى"[٢٠].

يستدعى مصدر آخر إلى الذاكرة أن أوبريت صنوع "سَنْوا" عرض أمام جمهور من الباشوات والبكوات الذين بهروا إلى درجة أنهم أوصَوْا بأن يعيد المؤلف المسرحية فى حفل موسيقى بحدائق الأزبكية[٢١].

وربما حدث فى تلك الفترة أن أعطى صنوع "سَنْوا" مخطوط الأوبريت العربى إلى صديق حميم له هو "خيرى باشا"، رئيس تشريفات الخديو إسماعيل، وطلب إليه أن يقدمه إلى الخديو ليطلع عليه. وطلب من "خيرى" أن يُذَكِّرَ الخديو أنه كان قد وعد، قبل اعتلائه العرش، أن يساعد صنوعًا "سَنْوا" فى إرشاد مواطنيه إلى طريق التقدم والحضارة العسيرة، وربما كانا قد ناقشا مفهوم المسرح العربى عندما كان صنوع "سَنْوا" يقوم بتدريس أبناء الخديو. كان صنوع "سَنْوا" يأمل فى أن يؤسس الحاكم مسرحا للمصريين الذين كانوا على غير ألفة بالفن الدرامى، والذين عجزوا عن فهم أعمال الأوبرا الإيطالية والمضحكات الفرنسية التى أقام الخديو من أجلهما مسرحين. قرأ خيرى باشا المسرحية على إسماعيل وحصل على تصريح بإقامة عرض لها فى المسرح الخديوّ للحفلات الموسيقية بحديقة الأزبكية[٢٢]. اعترف صنوع "سَنْوا" فيما بعد بدينه لخيرى باشا فى مقدمته لإحدى مسرحياته:

"إنه بفضل إحسانكم ورعاية رفعتكم النبيلة استطعتُ، رغم العقبات الجمة، أن أحاول تأسيس "المسرح العربى"[٢٣].

ويبدو أنه ليس هناك صحة لقصة الصحافى الإنجليزى "بلانشارد جيرولد" أن الخديو منحه قطعة أرض فى حدائق الأزبكية؛ حتى يقيم مسرحا صغيرا فى الهواء الطلق على طراز بلده وأن يقوم بتسلية أصدقائه القاهريين[٢٤]، وفى ليلة العرض

الاولى، فى وقت ما من صيف عام ١٨٧٠، كانت المقصورات والمقاعد الخلفية فى صالة المسرح ممتلئة، وأكثر المشاهدين وقوفًا لا جالسين، وقد حضر العرض، طبقا لصنوع "سَنْوا"، كل الحاشية، بما فى ذلك ربما الخديو والوزراء والدبلوماسيون الأوروبيون بإجمالى ما يزيد عن ثلاثة آلاف شخص، وربما يكون هذا العدد مضخما حيث إن صنوعًا "سَنْوا" كان ميالا إلى التنميق حين يصف إنجازاته.

تحدث صنوع "سَنْوا" بإيجاز قبل بدء المسرحية ليقدم الممثلين ويشرح للحضور فوائد المسرح وماهية المسرحية بالضبط. ولما كان من الواضح أنه قلق من جهل الجمهور المصرى بفن المسرح، فإنه قام بشرح موضوع الأوبريت ومغزاه الاجتماعى والأخلاقى. وألقى أيضا خطبة بعد المسرحية مباشرة ليفسر أمورا قد تكون قد بلبلت الجمهور. اعتذر صنوع "سَنْوا" عن مواطن ضعف العرض، طالبا من الجمهور أن يتذكر أن هذه كانت أول تجربة مسرحية تقدمها فرقة عربية فى مصر. ولم يكن صنوع "سَنْوا" بحاجة إلى أن يقلق لأن الجمهور كان متحمسا إلى درجة أنه طالب وأعطى مدونات لمشاهد كاملة[٢٥].

شجع نجاح العرض الأول صنوعا "سَنْوا" على الاستمرار. كان لابد له أن يكون، شأن موليير، ضليعا فى كل الأعمال الخاصة بتنظيم فرقته. كان مخرجا، ومؤلفا، ومعلما، ومشرفا على الملابس، وملَقِّنا، ومُطفئا للشموع، ومذيعا، وممثلا "لا يضاهى فى كل أدواره كفلاح أو عامل متواضع، أو أب، أو رجل ثقيل الظل أو ساخر[٢٦]. وفى حين كان يقوم بتقديم إعادة عروض لعمله الأول، فقد قرر أن يقدم ممثلات لفرقته. وجد صعوبة فى إيجاد مرشحات ملائمات، لكنه وجد فى آخر الأمر فتاتين جميلتين كلاهما من بيت متواضع. وفى أقل من شهر من التدريبات المكثفة استطاعتا أن تقرآ وأن تؤديا بسهولة الأدوار الثانوية التى كتبت خصيصا لهما. لم تكن العائلات على الأرجح تسمح لنساء مسلمات بالظهور على المسرح، ولذا استخدم فتاتين مسيحيتين أو يهوديتين على الأقل كما يبدو من اسمهما: ماتيلدا وليزا. أحدث ظهورهما إحساسا بالإثارة فى النفوس فى مسارح القاهرة وفى بضعة شهور أصبحتا نجمتى الفرقة، وهما تتعلمان معا أدوارا أطول وأكثر أهمية[٢٧].

وبعد أربعة شهور من ظهورهما الأول عام ١٨٧١[٢٨] قام الخديو، وقد حفزه حماس الجمهور، بدعوة الفرقة للظهور على مسرحه الخاص بالقصر الملكى بقصر النيل، وأرسل الخديو دعوات لكل الشخصيات الهامة فى المدينة والقصر. قدمت الفرقة ثلاث مسرحيات كتبها صنوع "سَنُّوا" من فصلين "آنسة على الموضة"، التى تعرف أيضا باسم "البنت العصرية"، و"غندور مصر" أو "العايق المصرى" و"الضرتين". وقد وصف صنوع "سَنُّوا" هذه المسرحيات بأنها مضحكات ذات ذائقة أخلاقية. فى "آنسة على الموضة" يتخلى كلاً الخاطبين عن البطلة "صفصف"[٢٩]؛ بسبب سلوكها المتدلل ويُنْتَقَدُ تقليدها الذى لا يُمَيِّزُ للسلوك الغربى. اضطر صنوع "سَنُّوا" إلى تغيير النهاية وأن يجد لها زوجا ليُرْضِىَ الجمهور. ويقال إن "الآنسة العصرية" قدمت فى مئة عرض متتالٍ[٣٠]. ورد ذلك فى مقال يرجع تاريخه إلى سبتمبر ١٩٠٦ . غير أن صنوعًا "سَنُّوا" يقول إنها قدمت فى عشرين عرضا متتاليا. وبعد أن شاهد الخديو المسرحيتين الأولَيَيْنِ اللتين استمتع بهما، استدعى المؤلف وقال له أمام وزرائه والحاشية:

> **"علينا أن نعترف لكم بخلق مسرحنا القومى. إن كوميدياتكم وأوبريتاتكم ودراماتكم وتراجيدياتكم قد أطلعت شعبنا على الفن الدرامى. أنت موليرنا المصرى وسيبقى اسمك"[٣١].**

ولعل ذاكرة صنوع "سَنُّوا" قد نمَّقَتْ هذا التصريح الذى أدلى به إسماعيل، إذ إنه يعطى انطباعا بأن صنوعًا "سَنُّوا" قد قدم سلفا عددا من المسرحيات الكوميدية والأوبريتات والمآسى قبل هذا العرض. وقد كتب صنوع "سَنُّوا" إلى "دى طرازى"، مؤرخ الصحافة العربية، أنه كان قد كتب "مسرحيات درامية وأبريتات ومآسىَ فى خمسة فصول"[٣٢]، على الرغم من أنه لا توجد مآس بين مخطوطاته الباقية حتى الآن.

كان هذا الحدث ذا مغزى هائل للشاعر؛ إذ أقرَّ بموهبته واعترف بها رَأْسُ الدولة[٣٣]، بل وأكّد عليها. وبعد أن شاهد الخديو آخر المسرحيات "الضرتين"، تَغَيَّرَتْ نَبْرَتُهُ؛ فهذه المسرحية الهزلية القصيرة تحكى قصة أحمد الذى يقرر أن يتخذ زوجة

ثانية بعد خمس عشرة سنة من الزواج. والزوجة الأولى، صبيحة، تحاول أن تُحَوِّلَ الزوجة الثانية، فاطمة، إلى خادمة لها. ويدفع عِراكُ الزوجتين الزَّوْجَ إلى نبذ كلتيهما على الرغم من أن صنوعًا "سَنْوا" يدعه يَرُدُّ الزوجة الأولى؛ لكى يُرْضِىَ الجمهور. وكانت استجابة الجمهور لمشهد معين غالبا ما يؤدى بالمؤلف إلى إعادة كتابة فقرة لكى يرضى متطلبات الجمهور، ليكسب احتضانا أعظم. كانت ملاحظات الممثلين المرتجلة تجعل الدار تدوى بالتصفيق ثم تدمج فى النص لتكسب نفس رد الفعل فى العرض التالى. وربما اعتبر إسماعيل موقف العمل ضد تعدد الزوجات فى التنافس بين الزوجتين نقداً لسلوكه الشخصىِّ. فقد استدعى الخديو المؤلف مرة وقال له ساخراً: "إذا لم يكن لديك، يا موليير، القدرة الكافية على إرضاء أكثر من امرأة، فلا يجب عليك أن تُقَلِّلَ من شأن ذوق الآخرين"(٣٤).

ويقال إن هذا الهجوم على تعدد الزوجات، أفقده فى آخر الأمر رعاية الباشوات. وربما أسقط صنوع "سَنْوا" هذه المسرحية من برنامج مسرحياته فيما بعد ؛ حمايةً لمسرحه، وتَقَبَّلَ نصيحة أعضاء الحاشية الأوروبيين الذين اقترحوا عليه أن يستبعد هذه المسرحية. غير أن ثلاثة وخمسين عرضا متتاليا منها قدمت(٣٥)، وكانت لا تزال تعرض فى السنة الثانية من نشاطه بعنوان آخر، "الحشاشين" وكان فى هذه الصيغة من المسرحية، التى عرضت مرات عديدة لتسلية الباشوات والبكوات والأفندية، ممثل واحد يؤدى دور الزوج(٣٦).

فى ٢٣ مارس ١٨٧١ جاء جمال الدين الأفغانى الفيلسوف الشهير والداعية الإسلامى إلى الإحياء بعد طرده من إستانبول ويقال إنه نصح صنوعًا "سَنْوا" أن يؤسس مسرحا عربيا شعبيا؛ لتعزيز الوعى السياسى العام لدى العامة وحيث إن الأفغانى لم يلتق بصنوع "سَنْوا" فى زيارته الأولى فى يوليو ١٨٦٩، فإن حقيقة لقائهما عام ١٨٧١ تضفى دعما لاحتمال أن عروض صنوع "سَنْوا" المسرحية الأولى على مسرح عام قدمت فى صيف ١٨٧١، لا كما يُذكر عام ١٨٧٠ فإذا كان مسرحه بدأ فعلا عام ١٨٧٠، كما يزعم، فإن الصحافة العربية فى مصر تجاهلت شهور نشاطه الأولى.

وعندما التقيا، حثّه الأفغاني على أن يجند مواهبه بصفته كاتبا مسرحيا في قضية الإصلاح. واقترح أن يحول الكاتب المسرحي هذه الوسائل الناجحة إلى أداة للتعليم العام[٣٧]. ويوحي "ويلفريد سكاون بلونت" الإصلاحي الإنجليزي الراديكالي، مصدر هذه القصة، أن الأفغاني وتلميذه المصري، محمد عبده، بعد أن رأيا صنوعًا "سنّوا" يمتلك حضور بديهة وظُرْفًا شجعاه على أن يبدأ عرض دمى ينشر الأفكار السياسية بين الطبقات الدنيا، متخذاً مظهر التسلية. وكان "بانش" العرض يظهر على هيئة شخصية ترتدي نظارة تشبه على الأرجح صنوعًا "سنّوا"، وتدعى أبو نضارة[٣٨]. ويظل أمرا غامضا ما إذا كان "بلونت" يخلط أنشطة صنوع "سنّوا" المسرحية بعرض دمى أو إذا كان صنوع "سنّوا" قد أراد عرض دمى أيضا ليوصل آراءه إلى الطبقات الأقل تعلما. كان صنوع "سنّوا" واعيا بقيمة المسرح. ففي إحدى مسرحياته تصرح إحدى الشخصيات قائلة: "إن هدف المسارح هو "التمدن والتقدم وتهذيب السلوك". وقد أخبر صنوع "سنّوا" أصدقاءه الفرنسيين، عندما كان في المنفى فيما بعد في باريس، بأن الحاجة إلى نشر آرائه التحريرية هي ما حفزه إلى افتتاح مسرحه"[٣٩].

كانت هناك أيضا عناصر خارج مصر تشجع الخديو على تأسيس مسرح باللغة العربية. فقد اقترحت مجلة "الجنان" البيروتية التي تديرها عائلة البستاني في مايو ١٨٧١ على بعض أعضاء الحكومة المصرية أن يؤسسوا مسرحا باللغة العربية[٤٠]. وهذا دليل آخر يوحي بأن صيف ١٨٧١ قد يكون تاريخ ميلاد المسرح المصري. وقد كان المسرح العربي في بيروت موجودا لمدة تناهز أربعة وعشرين عامًا. ولابد أن محرري "الجنان" قد شعروا بأن مصر أيضا سوف تفيد من أن يكون بها مسرحها الخاص بها. كانت "الجنان" تباع في طول الشرق الأوسط وعرضه، بما في ذلك مصر وإستانبول.

قدمت عروض أخرى عام ١٨٧١ بقصر النيل. فقد عرضت فرقة صنوع "سنّوا" مسرحيته الكوميدية "لعبة راس تور وشيخ البلد والقواس" أمام الخديو[٤١]. ربما كان هذا هو العرض الذي وصفته جريدة إستانبول التي تصدر بالعربية "الجوائب" بأنه "الأمسية الأولى" للمسرح العربي في يوليو ١٨٧١ التي حضرها ألف شخص وطبقا

للجريدة فإن عددا من المسرحيات أُرْسِلَ إلى مصر لهذا العرض من عدد من الأماكن، وعلى الأخص من بيروت، لكن اختيرت مسرحية تسمى "القواس (للأمسية) كتبها إنجليزى(٤٢)، ويبدو أن هذه هى نفس مسرحية صنوع "سَنْوا"، لكن صنوعًا "سَنْوا" لم يعترف بأنه حصل على المسرحية من مصدر إنجليزى، ومن الغريب أن المقال يسميها العرض الأول لذلك الموسم الصيفى، فصنوع "سَنْوا" وأصدقاؤه يصرحون فى عدة مناسبات أنه بدأ نشاطه المسرحي عام ١٨٧٠(٤٣). وإنه لذو دلالة أن يبدو أن عددا من الكتاب المسرحيين السوريين كانوا يتنافسون؛ ليوفروا المسرحية لهذا العرض. وليس هناك ذكر لهذه العروض فى الجريدة الرسمية المصرية، "الوقائع المصرية"، ولا فى المجلة العربية القاهرية الوحيدة "روضة المدارس المصرية".

جمعية تأسيس التياترات العربية

يبدو أنه من الأرجح أن الصحيفة العربية المستقلة "وادى النيل" تضمنت تقارير عن المسرح العربى، إذ إن رئيس تحريرها عبد الله أبو السعود وابنه محمد أنسى كان كلاهما مرتبطا بالحياة المسرحية العربية، ومما يؤسف له أن أعدادا قليلة للغاية من هذه الجريدة متاحةٌ فى هذه الأعوام، ويقدم مقال فى أحد الأعداد القليلة الباقية حتى الآن وصفًا لعروض ذلك الشهر من المسرح العربى وهو مقال خالٍ من تضخيم الذات التى تتضمنها أوصاف صنوع "سَنْوا"، ومن الأفضل اقتباس هذا المقال كاملا:

نجاح التياترات باللغة العربية بالديار المصرية

فى هذه الحقبة العصرية

"فى ليلة الخميس الماضى ٩ جمادى الأولى صار اللَّعِبُ بالثَّلاثِ قِطَعِ التياترية العربية التى صار لعبها بتياترو "قنسر" داخل حديقة الأزبكية، وذلك بسراى قصر النيل العامرةِ أمام الحضرة الخديوة وكان على جميع الحاضرين علامات السرور

لسريان ذوق تلك الألعاب الأدبية بالدِّيار المصرية وظهورِ نجاح تلك المادة التَّمَدُّنِيَّة. وقد ابْتُدِىءَ بهذه القطع الوجيزة باللغة العربية الدَّارِجَة لِقَصْدِ تَسْهِيلِ التَّمْرِينِ على الشُّبَّانِ المُتَشَبِّثِينَ بإِجْرَاءِ تِلْكَ الأَلْعَابِ، وحيث ظهر عليهم علامات النجاح فى هذه القطع الصغيرة السهلة تأليف الخواجة جمس أَحَدِ أعضاء جمعية تأسيس التياترات العربية بمصر، وهو جارٍ التَّمْرِينُ على قطعتين أدبيتين عربيتين أخريين أهم من ذلك من قبيل ما هو جارٍ بالبلاد الأوروبية المتقدمة فى هذا الفن إحداهما اسمها البخيل على أنموذج الكوميدية الفرنسية المسماة بهذا الاسم تأليف موليير الشاعر الفرنساوى الشهير، والأخرى تسمى بالجواهرجى عربية الأصل من تأليف بعض الشبان المصريين، وغيرهما من التآليف الأدبية العربية الجديدة، وذلك تحت إدارة جمعية تأسيس التياترات العربية المذكورة، ولعلهما تحظيان بالتشريف بالإجراء بين يَدَيِ الحضرة الخديوة العَلِيَّة؛ تشجيعًا لهذه الجمعية المُسْتَجَدَّةِ فى هذه الأيام الأخيرة بالديار المصرية تحت حِمَى سَعَادَةِ الباشا ناظر المالية، حتى يتم نجاح هذه المادة البهية وتكون من جملة المواد التَّمَدُّنِيَّة التى ظهرت فى عصر الحَضْرَةِ الخديوة الإسماعيلية أَعَزَّهَا الله"(٤٤).

تقدم هذه الفقرةُ بعضَ المعلومات ذات القيمة عن بواكير المسرح العربى، فهى الإشارة الوحيدة عن هذه الجمعية لتأسيس مسرحيات عربية. فصنوع "سَنُّوا" وأصدقاؤه يتكلمون عادة عن مسرح صنوع "سَنُّوا" فحسب فى تلك السنوات القليلة الأولى للدراما العربية فى مصر. ففى حين يظل زعمه (صنوعًا) من أنه "لا أحد قبله قدَّم فى مصر مسرحا عربيا بلا منازع "(٤٥)، فمن الواضح أن الأنشطة المسرحية التالية كانت بمجهود تعاونى أكبر بكثير، كان هو فى الضوء الرئيسى، ولا يجب التقليل من

دور صنوع "سَنْوا" إلا أنه ليس من الواضح أن آخرين كانوا مرتبطين بهذا. وقد أبدى أحد كُتَّابِ سيرة صنوع "سَنْوا"، "بول دى بينيير"، ملحوظة جاء فيها أن صنوعا "سَنْوا" لم يكن بالغ التواضع فيما يتعلق بإنجازاته:

> **يبدو أنه هو فحسب المُعِدُّ كلَّ شيءٍ، والمرشد للكل، والمتنبِّىءُ مسبقًا بكل شىء، وهذه مبالغات شعرية سطحية مما ينبغى ألا نولِّيَها انتباهًا.(٤٦)**

كان راعى المجموعة "إسماعيل صديق باشا"، وزير المالية، لكن من غير المعروف ما إذا كان قد منح المسرحَ دعما ماليا أو أنه وَفَّرَ له فقط الدخول على دوائر الخديو. كان الوزير حليفا ثمينا للمسرح العربى الجديد فقد كان واحد من أعظم الوزراء نفوذا فى البلاد وقد جمع ثروة شخصية طائلة، وكانت والدته مرضعة إسماعيل، وكَبُرَ الاثنان مثل أخوين. لم يكن يتكلم سوى العربية(٤٧)، وهو ما قد يفسر جزئيا دعمه للمسرح العربى كما شجعه آخرون من كبار الموظفين، مثل "عمر باشا اللطيف"، الذى كان وزير البحرية(٤٨).

وقد وسع الخديو إسماعيل فى مرحلة ما مدى مساعدته لصنوع "سَنْوا" ومنح الفرقة حق استخدام مسرح الأزبكية مجانا (ربما مسرح الحفلات الموسيقية). وكان ممثلو صنوع "سَنْوا" يأملون فى أن يكون لهم راتب منتظم من الدولة. كانوا قد تلقوا عطايا من الخديو بعد عرض "القواس وشيخ البلد وراس تور"، حيث كان الخديو قد أعطى صنوعًا "سَنْوا" مائة جنيه قسمها بينهم جميعا. وإذا اعتبرنا تاريخ المسرح الذى صُوِّرَ مسرحيا فى مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" انعكاسا لأحداث واقعية فإن الممثلين رفضوا أن يعرضوا أعمالا ما لم يحصلوا على نفس الأجر الذى يحصل عليه ممثلو دار الأوبرا والمسرح الكوميدى؛ لأن ما كانوا يَتَقَاضَوْنَهُ فى مسرح صنوع "سَنْوا" ضئيلٌ للغاية(٤٩)، ووجد صنوع "سَنْوا" بعض الممثلين، عشرين ممثلاً من التقليديين ("لاعبين") من مسرح الشارع (أولاد البلد)، ليحلوا محل أولئك الذين يهددون بالإضراب(٥٠).

ومن الأرجح أن عرض "البخيل والقوَّاس" كان أول مظاهر لاتجاه جديد في مسرح صنوع "سَنُوا": حيث عرض ترجمات عن الفرنسية والإيطالية والإنجليزية. وقد صَرَّحَ صنوع "سَنُوا" أنه في السنة الثانية من مسرحه قام وأصدقاءه بعرض ترجمات عن الفرنسية ترجمها هؤلاء الأصدقاء، بالإضافة إلى مسرحيات أصلية. أصبح المشاهدون أكثر تمييزا، فقد كانوا يريدون أن يَرَوْا أعمالا "جادة"، ولذا تمت ترجمة العديد من المسرحيات ذات هذه الطبيعة؛ لإرضاء الجمهور. وهكذا بدأ المسرح العربي يشبه المسرح الأوروبي على مدى الأعمال التي يعرضها، والتي تتراوح بين الكوميدية والجادة[٥١]. وفي حين أن مؤلف "الجواهرجي" مجهولٌ، فإن مترجم "البخيل" كان عبد الله أبو السعود[٥٢]، رئيس تحرير "وادي النيل"، وهو لا يشير إلى دوره كمترجم في المقال الذي كتبه عن العرض في جريدته. ولعل هذه الترجمة التي لم يبق منها أي نسخ كانت أول عمل باللغة العربية الفصحى يُعْرَضُ على المسرح المصري، فمعظم أعمال صنوع "سَنُوا" باللهجة المصرية. وربما كانت ترجمة حرفية لموليير على نحو أكثر من العمل ذاته الذي كتبه الكاتب المسرحي السوري مارون النقاش قبل ذلك ببضع سنوات.

والمقال الذي كُتِبَ في "وادي النيل"، ولعله أول تقرير في الصحافة العربية بمصر عن هذا الجنس الأدبي الجديد على اللغة العربية، مقال نموذجي ومثال على تناول الصحافة للمسرح بعد ذلك– ففي حين حملت الصحافة الأوروبية في مصر مراجعاتٍ دراميةً قياسية، تُعَلِّقُ على وتنتقد العمل الدرامي والإخراج والتمثيل والمناظر المسرحية والموسيقى وما إلى ذلك، اقتصرت التقارير باللغة العربية على فقرات ثناء وعلى مجرد الخطوط الخارجية للمسرحية. وحملت الصحافة قليلاً من الدعاية التي ترفع من شأن المسرح العربي، وكانت التقارير الصحافية في أغلب الحالات فقراتٍ ثانويةً من ثلاثة أو أربعة سطور.

محمد عثمان جلال

كان العديد من الترجمات يَرِدُ إلى صنوع "سَنْوا" لتعرضها فرقته، ويستدعى صنوع "سَنْوا" ذلك إلى ذاكرته:

"عندما كان لى مسرحى فى القاهرة، كان أحدُهم يحمل إلىّ، فى نفس الأسبوع ترجمات "البخيل" و"مريض الوهم" و"طرطوف"؛ كى تعرض"(٥٣).

أقر "جول باربييه" فى مقال نُشِرِ عام ١٨٧٣ بالقاهرة فى جريدته المسرحية "الأزبكية" بأن هاتين الترجمتين الأخيرتين من "موليير" قام بهما محمد عثمان جلال(٥٤). كان جلال هو الذى ترجم نصيِ الأوبرتين عام ١٨٧٠ . وكان جلال يقوم بإعداد الكثير من الأعمال الدرامية الأوروبية وصياغتها باللهجة المصرية الدارجة ووَضَعَهَا فى إطار منظر محلى، ومَصَّرَ القصة والشخصيات. لم تبق الترجمة التى قدمها جلال لصنوع "سَنْوا" الخاصة بمسرحية "مريض بالوهم" التى كتبها "موليير" عام ١٦٧٣ ونشر إعداده لمسرحية "طرطوف" التى كتبها "موليير" عام ١٦٤٤ غفلاً من الاسم تحت الحروف الأولى م.ع.ج. بعنوان "الشيخ متلوف" بالقاهرة فى مطبعة "وادى النيل" التى كان يملكها عبد الله أبو السعود عام ١٨٧٣م/ ١٢٩٠هـ مع إهداء إلى "حسين باشا كامل" مدير ديوان الإنشاء. كان هذا الإعداد صياغة نثرية بوزن "رجز"، والرجز صنف من الوزن فى الشعر يستخدم للقصص الشعرى و"الطقاطيق" أو الأناشيد القصيرة.. وقد حثه على ترجمتها "على مبارك" ناظر المعارف. وبتمصير جلالٍ الْعَمَلَ يصبح الكاهن الفرنسى، طرطوف، شيخًا مسلمًا "وفقيهًا" (مقرئًا) اسمه "متلوف" فى قاهرة القرن التاسع عشر. وتبين المسرحية كيف يفتضح أمر رجل الدين المنافق هذا بصفته سكيرا شهوانيا أكولاً غير مراعٍ لمشاعر الآخرين وتؤدى بنا حقيقة أن كلا من جلال وأبو السعود نشطُ فى نشر وترجمة المسرحيات إلى الاعتقاد بأنهما ربما كانا عضوين فى جمعية تأسيس المسرح العربى.

وقد نشرت مجلة "روضة المدارس" القاهرية التى كانت تصدر كل أسبوعين بالعربية، ويرأس تحريرها الطهطاوى، فى ثلاثة أعداد من مايو حتى يوليو ١٨٧١ جزءا من نص مسرحية لمحمد أفندى عثمان[٥٦] (جلال). كانت هذه المسرحية إعدادا لمسرحية موليير "طبيب رغم أنفه" التى كُتِبَتْ فى عام ١٦٦٦ تحت عنوان "الفخ المنصوب للحكيم المغصوب" فى جزء من المجلة يحمل عنوان "كتاب النكات وباب التياترات". كانت هذه المرة الأولى التى نُشِرَتْ فيها مسرحيةٌ فى مجلة عربية سواء فى مصر أو فى سوريا، ولم تتكرر هذه التجربة لمدة تقارب عشر سنوات، ولا شك أن فَوْرَةَ الحماسة الأولى للمسرح العربى الجديد كانت قد أدَّتْ إلى هذا النشر.

وربما عرضت بعض مسرحيات أخرى أعدها جلال فى تلك الفترة. وبحلول مايو ١٨٨٠ وطبقا لجريدة" لو مونيتور إيجبسيا" Le Moniteur Egyptien القاهرية كان جلال ذائع الصيت كمترجم لمسرحية موليير "النساء العالمات" (النساء العليمات) التى كتبت عام ١٦٧٢ و"مدرسة الأزواج"[٥٧]. كانت مسرحية "النساء العالمات" مسرحية طليعية عن دور النساء فى المجتمع، وما إذا كان يجب أن يقتصر دورهن على إدارة البيت أو لا. و"العليمات" الثلاثة هن الزوجة "ستهم" (فيلامينت) وأختها "بيزادا" (بيليس) وابنتها "هنا" (أماندا). تريد "ستهم" أن تزوج ابنتها الأخرى "منى" (هنرييت) إلى مدرسهن الساذج، إدريس (تريسوتين)، تقاوم "منى" هذا بدعم من أبيها "رشوان" (كريسال). فى مدرسة الأزواج يحاول النساء تحطيم قيودهن، فى حين يحاول الرجال (ظاهريا على أسس أخلاقية) أن يبقيهن فى الحريم. وطبقا لقسطندى رزق، كان الخديو قد شاهد مسرحية مارون النقاش "أبو حسن المغفل" و"البخيل" للنقاش أو أبو السعود و"أنيس الجليس" و"الطبيب رغم أنفه" و"الشيخ متلوف" و"النساء العالمات"[٥٨] وقد ترجم المسرحياتِ الثلاثةَ الأخيرة "جلال" على الأرجح. ولم تنشر الترجمات الثلاثة لموليير وترجمة جلال "لمدرسة النساء" حتى ١٨٨٩-١٨٩٠ فى مجموعة بعنوان "الأربع روايات من نخب التياترات". وحيث إنه لم تعرض واحدة من هذه المسرحيات، طبقًا لمعلومات متاحة، فى أواخر عام ١٨٧٠ وأوائل العقد التاسع من القرن، فمن المعقول أن نفترض أنها عرضت فى هذه الدورة الأولى للمسرح العربى.

نُشِرَتْ مسرحيةٌ أخرى لموليير "الأرامل" (روايات الثكالى) مترجمة بالشعر الدارج فى القاهرة ١٨٦٩-١٨٧٠ (١٣١٤هـ). وفى عام ١٨٩٣- ١٨٩٤ (١٣١١هـ) أصدر جلال ترجمة مباشرة بالزجل لثلاث تراجيديات للكاتب المسرحى الفرنسى "جان راسين" فى مجلد بعنوان "الروايات المفيدة فى علم التراجيديا"، وتضمنت هذه المجموعة "إستر" (إستر اليهودية) و"إيفيجينى" (إفيجينيا) و"الإسكندر الأكبر". وقام أيضا بترجمات (لم تنشر) لمسرحيات راسين "أتالى" وكورنىّ "السيد" باللهجة المصرية(٥٩).

ومن الجائز لنا أن نقول إن كثيرا من هذه الترجمات التى قام بها جلال اكتملت فى تلك السنوات المبكرة للمسرح العربى، حيث إن الإشارة إليه فى "لومينيتور إيجيبسيا" تشير إليه بوصفه مترجما "لكثير من المسرحيات الأخرى أو الأعمال الفرنسية التى لم تُسْهِمْ قليلاً فى سمعته الأدبية".

وقد أكد المستشرق الإيطالى "كارلو ناللينو" عام ١٩١٣ أن أيا من مسرحيات جلال لم يُعْرَضْ على المسرح العربى، وربما كان "ناللينو" يشير إلى فترة ما بعد نشرها فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر. ويؤكد ناللينو أيضا أن هذه المسرحيات التى كتبت باللهجة المحلية لم يتقبلها العامَّة؛ لأن الجمهور كان يريد فحسب عملا باللغة الفصحى(٦٠). وربما يكون هذا التصريح صحيحا أيضا فيما يتعلق بهذه الفترة اللاحقة، ويبدو أن الجمهور، على أية حال، قد رَحَّبَ بأعمال اللغة الدارجة فى وقت هذه التجارب المبكرة. وربما أثَّر نجاح مسرحيات صنوع "سَنْوا" التى كُتِبَتْ باللغة العامية على اختيار جلال لهذه اللغة بصفتها وسيطا لأعماله. وقد اختلفت إعدادات جلال بهذا الشكل عن الإعدادات السورية العربية لهذه الأعمال الكلاسيكية الفرنسية، التى يبدو أنها كانت أساسا باللغة الفصحى، فعلى خلاف الترجمات السورية، لم تُلَحَّنْ مسرحيات جلال موسيقيا ولم تتضمن أغانِيَ.

وقد نسب "تشارلز ريد" على سبيل الخطأ، فى حفل عشاء أقامه عشاق "موليير" بباريس فى يناير ١٨٨٧، إلى صنوع "سَنْوا" تَرْجَمَةَ "موليير":

"لقد ترجم موليير، وجعله محبوبا، وبفضله أصبح رجلنا العظيم محبوبا لدى الفلاحين، وهم يتذوقون مثلنا أوجه جمال "طرطوف" و"كاره البشر"[٦١].

وحيث إن صنوعًا "سَنْوا" نفسه لم يزعم أنه قد ترجم موليير، يحق لنا أن نعتبر هذه المقولةَ خطأً، أو أنها منسوبة بشكل أكثر ملاءمة لجلال. فقد كانت مسرحيات "موليير" قد عُرِضَتْ على المسرح الأوروبى بالقاهرة، رغم أن ذلك لم يكن كثيرا جدا؛ ففى موسم ١٨٦٩– ١٨٧٠ كانت "طرطوف" قد عُرِضت على المسرح الكوميدى[٦٢]. ومن الأرجح أن صنوعًا "سَنْوا" وزملاءه كانوا قد درسوا مسرحيات الكاتب المسرحى الفرنسى العظيم أثناء قراءاتهم للأدب الفرنسى وهم تلاميذ مدارس، وربما سَمِعَ أولئك الذين كانوا يعرفون التركية مثل "جلال" عن نجاح إعدادات كوميديات "موليير" بالتركية على مسرح إستانبول فى العقد الخامس من القرن، وربما قرروا أن يَتَّبِعُوا النَّمُوذَجَ التركىَّ.

كان مسرح "الكوميدى" يُسْتَخْدَمُ لعروض مسرحيات صنوع "سَنْوا" عام ١٨٧٢[٦٣]. شاهد الخديو وأعيانٌ آخرون هناك عرضا للمسرحية الكوميدية ذات الفصلين "لعبة حُلْوَان والعليل" أو "العليل" والمسرحية الكوميدية ذات الفصلين "الأميرة الإسكندرانية". استمتع الجمهور بهاتين المسرحيتين. هَنَّأَ "إسماعيل باشا صدِّيق" و"خيرى باشا" و"عمر باشا اللطيف" صنوعًا "سَنْوا" على عمله الممتع[٦٤]. تستخدم المسرحية الأولى مَرَضَ إحدى الشخصيات "حبيب"؛ لتدافع عن الأساليب الطبية الحديثة ضد الأطباء المشعوذين الذين يزعمون أنهم يشفون بتلاوة آيات من القرآن أو استدعاء الجن. والمسرحية تُثْنِى على حمامات المياه الساخنة التى أَسَّسَهَا الخديو إسماعيل فى حلوان. بعد أن يفقد "حبيب" أخاه يفتقد طَعْمَ الحياة، ويَعِدُ بأَنْ يُزَوِّجَ ابْنَتَهُ لِمَنْ يجد علاجًا لمرضه. والمسرحية الثانية نَقْدٌ للطبقة الوسطى من المصريين؛ لمحاكاتهم الأوروبيين دون تمييز ويصيبون العلاقات الأُسَرِيَّةَ بالضرر نتيجة لهذا[٦٥]. تتأثر "مريم"، وهى ثريَّة مصرية، بالأساليب الغربية وتُصِرُّ على أن تتزوج ابنتها، عديلة، من رجل

فرنسى "فيكتور". يَتَنَكَّرُ "يوسف" مَحْبُوبُ الابنة المصرىُّ فى هيئة "فيكتور" ويتزوج الفتاةَ قبل أنْ يُفْضَحَ أَمْرُهُ فى وقت متأخرعلى يد والد "فيكتور" الحقيقى. وقد عُرِضَتِ "الأميرة الإسكندرانية" لأكثرَ من ستين مرةً(٦٦).

وبعد أكثرَ من سنة بعد عروضه الأولى، عرض صنوع "سَنْوا" "الحشاشين" و"أبو رضا البربرى ومعشوقته تُسَمَّى كعب الخير" وكوميديا جديدة "البورصة المصرية" أو "البورصة" أو "بورصة مصر"(٦٧). والمسرحية الثانية كوميديةٌ أيضا، تعرف بـ "لعبة البربرى" (النوبى) أو "لعبة أبو رضا"(٦٨). وهى تُعَالِجُ مَسْأَلَةَ ممارسة زواج المصلحة من خلال (صانعة الزيجات) . إنَّ "رضا"، الخادمَ، مُتَيَّمٌ بالطباخة، كعب الخير، التى ترتاب فى إخلاصه. تحاول "الحاجَّة مبروكة" أن تَلُمَّ شَمْلَهُمَا، وتحاول فى الوقت ذاته أنْ تُتِمَّ زواج سيدتهما "بنبه"، من أحد التجار. وتبين "بورصة مصر" كيف أن الزيجات القائمة على اعتبارات مالية، أى أسعار البورصة، يمكن أن تفشل. يُوعَد "حليم"، شاب ثرى، أن يتزوج "لبيبة"، ابنة صاحب البنك "سليم"؛ من أجل نصيبها من تركة أبيها، رغم أنها تحب "يعقوب"، وهو موظف صغير قليل الشأن. وحين يكون عقد الزواج على وشك التوقيع، يمهد شخص ما لحليم للظن أنه فقد أمواله فى البورصة. وتحت تأثير اعتقاده أن "حليمًا" قد أفلس، يقرر "سليم" أن يزوج ابنته لـ "يعقوب". ويصف عملٌ آخر لصنوع "سَنْوا"، ربما كتبه ليضع نهاية تجربته المسرحية، "موليير مصر وما يقاسيه"(٦٩) أو "جيمز وما يقاسيه" أو "موليير مصر أبو نضارة" المتاعبَ التى صادفها فى تأسيس المسرح العربى فى مصر، من خلال تفاعل صنوع "سَنْوا" وممثليه عند التدريبات على التمثيل. عُرِضَتْ هذه المسرحيةُ ذات الفصلين كل ليلة لشهرين فى السنة الثانية لفرقته، ونالت شعبية إلى حد أن الشباب من النظارة حفظوا النص عن ظهر قلب وعرضوه أمام زملائهم(٧٠).

كان المسرح العربى (الملهى العربى) لا يزال نشطا فى أبريل ١٨٧٢ كتب مراسل "الجوائب" بالقاهرة عن تَوَسُّعِ المسرح وتَحَسُّنِه، وأعلن أن مسرحية عربية (تمثيلية) ستعرض فى أبريل بمسرح الكوميدى. وهناك إشارة غامضة نوعا ما إلى حقيقة أن

الجمهور كان سعيدا أن الفرقة قد استغنت عن راقصات من بيروت(٧١) وربما كان وجود هؤلاء الفتيات، وهو تسلية إضافية، قد ساء الجمهور، فمن الصعب تخيُّل أى دور لهؤلاء الفتيات فى المسرحيات المتاحة لنا اليوم.

المسرح القومى العربى

كان "درانيت بك" مدير المسارح الخديوة، معارضًا أنشطةَ صنوع "سَنْوا" المسرحية وقد عَبَّرَ عن رأيه لإسماعيل، بعد أن شاهد عرضا لفرقة صنوع "سَنْوا" فى أحد القصور الملكية، بأن صنوعًا "سَنْوا" أَفَّاقٌ ("خباص")(٧٢). ومهما كانت أسبابه لمعارضة صنوع "سَنْوا"، فإنه لم يُعَادِ فكرةَ المسرح العربى من ناحية المبدأ. ففى يوم ٢٠ أبريل ١٨٧٢ كتب خطابا إلى "خيرى باشا" يؤيد فيه مشروع "إنشاء مسرح قومى عربى" وهو الذى أعدَّه محمد أنسى ولويس فاروجيا، وهو مدرس لغة فرنسية فى مدرسة الفنون والصنائع (أُنْظُرِ المُلْحَقَ الثَّالِثَ). ذكر "درانيت" فى هذا الخطاب أنه بعد أن تحدث إلى الخديو عدة مرات فى هذا الأمر لم يستخلص إجابة ولما كان "خيرى باشا" مهتما بالمشروع، فإن "درانيت" أمل أن يعرضه الباشا على إسماعيل.

كان هدفُ المشروع تأسيسَ أكاديمية للفن المسرحى، وهو مشروع لم يتحقق حتى عام ١٩٣٠ . كان محمد أنسى، ابن عبد الله أبو السعود، مدير مطبعة "وادى النيل"، وكان قد عمل، شأن أبيه، فى قسم الترجمة بالحكومة. وكان يساهم بانتظام فى جريدة "وادى النيل"، وكان نشيطا فى الصحافة خلال أغلب سنيِّ العقد الثامن. وربما كان عضوا فى الجمعية المسرحية التى عرضت مسرحيات عربية عام ١٨٧١، ومن المحتمل أنه ساعد أباه فى ترجمة أوبرا "عايدة"(٧٣). ولا نعرف الكثير عن المؤلف الإيطالى المشارك فى المشروع، فيما عدا كوميديته المكتوبة بالفرنسية والتى عرضت بمدرسته فى نوفمبر ١٨٧٠، وهى التى تحمل عنوان "أدونيس".

كان الْقَصْدُ من مشروع المسرح القومى العربى وَضْعَ المسرح العربى على قدم المساواة مع المسرح الأوروبى فى مصر. وكان المبلغ المطلوب لإنشاء فرقة قومية

ومدرسة مسرحية مائة وخمسة عشر ألف فرنك، وكان هذا مبلغا ضئيلا نسبيا مقارنة بالمليون ونصف المليون فرنك الذى أُنْفِقَ على الأوبرا، أو نصف المليون فرنك الذى أُنْفِقَ على مسرح الكوميدى عامى ١٨٧٠- ١٨٧١ . كان الاقتراح يَنْقُدُ محاولاتٍ أخرى مبكرةً لإنشاء مسرح عربى، ربما فى إشارة إلى محاولة صنوع "سَنُوا" عام ١٨٧٠ . وقد كان "درانيت" هو الذى أوحى إلى أنسى بالاقتراح؛ ليصل إلى الإمساك بزمام المسرح العربى، وبذا يستبعد صنوعًا "سَنُوا" على نحو فعال. وقد اشترط الاقتراح أن يُدْمَجَ المسرحُ القوميُّ فى إدارة "درانيت" التى تتحكم فى المسارح الأوروبية. واقترح نموذجَ مسرحٍ بديلٍ لكوميديات صنوع "سَنُوا" المستوحاة محليا. واقترح أنه لابد أن تُعْرَضَ فى أول الأمر مُتَرْجَمَاتٌ ثم أعمالٌ مؤلَّفَةٌ بعد ذلك.

لم يكن "درانيت" وآخرون فى البلاط يستحسنون نشاط صنوع "سَنُوا" فى المسرح المطلق العنان الذى كان يبالغ فى انتقاد الأعراف الاجتماعية والملكية وأخلاقيات البلاد، وفى ظل هذا المشروع يكون من الضرورى إخضاعُ كل الأعمال المكتوبة محليا لِلَجْنَةٍ للموافقة عليها، وبذا تتأسس رقابة حكومية على المسرح. وكانت مثل هذه الأعمال تؤكد بشكل أكبر على الأدب الكلاسيكى، وتؤكد أن الشعر العربى الخالد سوف يُلَحَّنُ موسيقيا، وهو ما يؤدى إلى ابتعاد آخر أبعد مدى من أعمال صنوع "سَنُوا" العامية الساذجة.

انتهى المشروع بإعطاء "محمد أنسى" حقَّ إعداد فكرة عن إنشاء مسرح عربى قبل ذلك ببعض الوقت:

> **"ولكى نكون عادلين، ينبغى علينا أن نقول إن فكرة تصور خلق مسرح عربى ودراسة ووضع أسس هذا الشكل ترجع إلى (م.م. أنسى) وقد كان دائما ما يطرح السؤال عن المشروع فى جريدته"(٧٤).**

وهذا زعم قاطع إلى حدٍّ ما بأن صنوعًا "سَنُوا" لم يكن فى النهاية أول من شرع فى فكرة خلق مسرح عربى، وأنه يجب الاعتراف بفضل "أنسى" فى هذا الشأن. وليس

من المعروف الدورُ الذى لعبه "أنسى" على وجه الدقة. وقد أضيفت هذه الملحوظةُ لمعارضة إدعاءات صنوع "سَنُّوا" أنه المؤسِّسُ الوحيد للمسرح وربما المتلقى الوحيد لدعم الحكومة. ومن الواضح أيضا أن جريدة "وادى النيل" لعبت دورا فعالا فى غرس بذور فكرة مسرح عربى. ويظهر "خيرى باشا" مرة أخرى كمحرك أوَّلىٍّ فى كل المحاولات لتاسيس مسرح عربى. ولسوء الحظ لم يوجد أى سجل عن استجابة الخديو، على الرغم من أنه يمكن افتراض أنها كانت استجابة سلبية، حيث لم تتأسس أى مدرسة للمسرح. إن بحثًا أكثر نفاذًا فى الوثائق الرسمية ربما يُظْهِرُ لنا مادة أكثر ومعلومات أوفر عن هذا الاقتراح.

ظلت الصحافة الأوروبية فى مصر تروج لأنشطة صنوع "سَنُّوا". ففى ١١ مايو ١٨٧٢ نشرت جريدة "مصر" القاهرية مقالا طويلا يُثْنِى عليه. ذكر المقال أن صنوعًا "سَنُّوا" كتب خمس مسرحيات (روايات) "لقيت تقدير الجميع". وواصلت الجريدة قولها: "إننا نأمل أن يحتضن الخديو المعظم (صنوعًا) بشكل متزايد، إذ إن كل ما خرج من هذا المكان (المسرح العربى) قد أكد منافعه الأدبية والإمتاعية أيضا"[٧٥]. وليس فى الإمكان تفسير سبب إشارة الجريدة إلى خمس مسرحيات فقط، إذ إنه، طبقا لتسجيل صنوع للأحداث طبقا للتسلسل التاريخى، فإنه قد عرض حتى ذلك التاريخ عشر مسرحيات على الأقل.

مسرحية الشيخ محمد عبد الفتاح «ليلى»

كتب واحد من أصدقاء صنوع "سَنُّوا" المُقَرَّبِينَ وهو الشيخ محمد عبد الفتاح المصرى[٧٦]– كان أستاذًا بالأزهر– مسرحيةً من ثلاثة فصول "نزهة الأدب فى شجاعة العرب المبهجة للأعين الذكية فى حديقة الأزبكية". ونشرت عام ١٨٧٢ (١٢٨٩هـ)، وأُعْلِنَ عن نشرها فى الصحف المحلية، وكان هذا فى حقيقة الأمر، أولَ ذِكْرٍ للمسرح العربى فى الجريدة الرسمية "الوقائع المصرية". وكانت نسخ المسرحية متاحة من المؤلف فى الموسكى لقاء فرنك للنسخة. وذكر الإعلان أسباب طبع المسرحية:

"قَـد ارْتَقَـت الأيَّامُ فى التَّـمَـدُّنِ فى زَمَنِ سَـعَـادَةِ الخْـديوِ المُعَظَّمِ حَتَّى بَلَغَتْ مَا لا يَبْلُغُهُ غَيْرُهَا مِنَ الأمَمِ السَّابِقَةِ وَمِنْ جُمْلَةِ التَّمَدُّنِ وُجودُ التِّيَاتْرَات خُصوصًا التِّيَاتْرو العَرَبِىُّ الجَارى مَجْرَاهُ فى حَدِيقَةِ الأزْبَكيَّةِ، وَلَمَّا كَانَ جَمِيعُ النَّاسِ مُجدِّينَ فى تَحْصيلِ التَّمَدُّنِ شَرَعْنَا فى طَبْعِ لُعْبَةٍ وَنَشْرِهَا عَلَى جَمِيعِ المُحِبِّينَ لِلْوَطَنِ لِزِيَادَةِ التَّمَدُّنِ"(٧٧).

وقد عُرِضَتْ هذه المسرحية، التى عرفت على مستوى أكثر شعبيةً باسم "ليلى" على صنوع "سَنُّوا"، الذى اعتبرها جيدة جدًا عند تمثيلها على خشبة مسرح بواسطة طلاب الأزهر، وقـد قُـدِّمَتْ على مـسـرح الأزبكيـة عـام ١٨٧٢ الذى كـان يُعْـرَفُ آنذاكَ بـاسـم "المسرح القومى"، أمام جمهور ضَمَّ وزراءَ مصريين وعلماءَ وشعراءَ من الرُوَّاد(٧٨) وذلك للاحتفال بافتتاح حدائق الأزبكية لِفَصْلِ الصَّيْفِ. كان مسرح الهواء الطلق فى الأزبكية يعمل فى موسم الصيف فقط، وكان السيرك ومسرح الكوميدى ودار الأوبرا تفتح فى منتصف سبتمبر تقريبا حتى منتصف مارس أو بواكير أبريل. عُرِضَتِ المسرحية أكثر من مرتين؛ استجابةً لِطلب النظارة. ويبدو أن المسرحيات كانت تعرض لفترة قصيرة على مسرح الأزبكية ولا تكاد تكفى النقادَ الأوروبيين كى يكتبوا مراجعاتهم لها:

"أخشى أننى عَرَفْتُ "ليلى" من الأفيشات (فالقطع المسرحية التى تُعْرَضُ على مسرح الأزبكية تُعْرَضُ على نَحْوٍ سريعٍ)، وفى هذه الحالة سيقتصر تقريرى على الكُتَيِّب/ النشرة؛ لأن أى تراجيديا جيدة ينبغى بطبيعة الحال أنْ تَلْقَى انطباعًا ذا حفاوة"(٧٩).

والمسرحية التى ترتكز أحداثها بشكل مفكك على مسرحية "ميروب" لـ "فولتير" (التى كُتِبَتْ عام ١٧٤٣) تدور أحداثها حول محارب شاب، الشاطر حسن، الذى يطلب يد ابنة شيخ بدوى (ليلى). يوافق الشيخ على شرط أن ينجح المحارب فى هزيمة قبيلة مجاورة تُعاديهم. ويفعل الرجل هذا، ويريد زعيم القبيلة الأخرى أيضا "الأمير عمران"

الزواج من ليلى. وعندما يُرْفَضُ طَلَبُ خطبة "عمران"، فإنه يهاجم قبيلة "ليلى" ويهزمها ويُعْدِمُ "حسنًا" حين ترفض "ليلى" الزواج منه. تتظاهر "ليلى" بعد ذلك بقبول هذا الخاطب الثانى زوجًا لها، لكنها تقتله بخنجر عندما يتعانقان، ثم تقتل نفسها. عندما عرضت المسرحية ظن الجمهور أن الممثلين قد قُتِلُوا فعلاً.

"إن الرجل الشعبى الساذج الذى يشاهد العرض، قد اعْتَادَ على الزيجات التى يختم صنوع "سَنُّوا" مسرحياتِه بها، ولا يدرك شيئًا من عمليات الانتحار والقتل فهو يعتقد أن ذلك حدث بالفعل ويلجأ مِنْ ثَمَّ إلى قوات البلدية فى الحديقة، فيصل أفرادها فى الوقت الذى جعل فيه الأب، وقد أحاطت به الجثث الثلاث، وينعى مصابه الأليم ويشكو من أنه ليس هناك مَنْ يُدَافِعُ عنه وكمية من حمام الدم وعمليات الثأر التى تكاد أن تستهدفه. ويُسْدَلُ الستارُ وقد بلغت به الانفعالات قمتها، وجعل النظارةُ يصيحون صيحةَ رجلٍ واحدٍ مطالبين بعرض آخر لمسرحية "ليلى" فى اليوم التالى"[٨٠].

والمسرحية تسترعى الانتباه لعدة اعتبارات، حيث يبدو أنها كانت أول تراجيديا تُعْرَضُ بالعربية فى مصرَ. وكانت المسرحية الأولى التى يكتبها طالبٌ ينتمى لنظام تعليمى إسلامى تقليدى. أما "أبو السعود" و"جلال" وصنوع "سَنُّوا" فقد كانوا جميعًا نتاجَ نظامٍ تعليمىٍّ غربىٍّ أو مُسْتَغْرِبٍ.

وعلى الرغم من أنها العمل الوحيد الذى بَقِىَ، فقد لا تكون، على أية حال، العمل الدرامى الوحيد الذى كتبه أزهرىٌّ. فصنوع "سَنُّوا" يذكر أن عدة شيوخ أزهريين كتبوا عددا من المسرحيات المقبولة، ويذكر "جون نينيه"، وهو صحافىٌّ سويسرىٌّ وصديقٌ للقوميين المصريين، أن صنوعًا "سَنُّوا" وجد عددا غير قليل من المُحَاكين بين طلاب الأزهر[٨١].

إغلاق مسرح صنوع «سنّوا»

يظل زمن وسبب نهاية أنشطة صنوع "سنّوا" المسرحية بالدقة غير واضحين. كان آخر عرض على الأرجح فى خريف ١٨٧٢ حيث عَرَضَ على مسرح الكوميدى الذى كان يُفْتَحُ عادة فى موسم الشتاء فقط. وطبقًا لصنوع "سنّوا" فإن الخديو خوَّل له، بعد أكثر من مائتى مسرحية قدمتها فرقته، أن يعرض ثلاث مسرحيات على مسرح الكوميدى فى أمسية الحفل. وكانت الفرقة حتى ذلك الوقت تعرض بانتظام يومين أسبوعيا على المسرح الفرنسى(٨٢) وربما على مسرح الحفلات "كونسرت" بالأزبكية. ويصف صنوع "سنّوا" ما أدّى إلى إغلاق مسرحه:

> **"وفى العام التالى، وبالتحديد بعد مائتى عرض أحسن الجمهور استقبالهم، شرفنى الخديو بأن طلب منى أن أعرض ثلاث مسرحيات أخرى فى حفل ساهر على مسرح الكوميدى فرانسيز (القاهرة). وقد قُوبِلَتْ فرقتى بالتصفيق الجنونى من الجماهير، وحتى من سمُوّ الخديو نفسه. ولكن كانت هناك قُبَّعَاتٌ ضخمة (إنجليزية) فى الصالة، أعداء التقدم والحضارة. غاظهم أن يشاهدوا "جول بول" عُرْضَةً للسخرية والاستهزاء، و"جوزيف برورْدم" (فرنسا) أعظم قدرةً، وكالعادة بِحكم انحيازهم إلى البلاط، أوْعَزُوا إلى الخديو بأن فى مسرحياتى (التى قمتُ بعرضها فى ذلك المساء) تلميحاتٍ وإشاراتٍ خبيثةً تتعلق بشخصه وحكومته. وعليه فقد أمر بإغلاق مسرحى أمام سخط الجماهير واستيائها"**(٨٣).

وليس من المعروف أى المسرحيات على وجه الخصوص قد أزعجت لآلىء القلنسوات البيضاء من الشعر المستعار من عظماء الجالية الإنجليزية. فيقال إن الإنجليز تقدموا بشكوى وأبلغوا حليفهم عنه، الوزير العظيم الشأن، "نوبار باشا"، الذى كان يشاركهم حنقهم ونقل تعليقاتهم إلى الخديو. ولتهدئة "ألبيون" راعى مصر

وصديقها، أُقْصِيَ صنوع "سَنْوا"، وأُغْلِقَ مسرحُه بعد ذلك بقليل(٨٤). ويقدم صنوع "سَنْوا" صورة هزلية ساخرة إنجليزية فى مسرحيته الهزلية ذات الفصل الواحد "السوَّاح والحمار" التى يسخر فيها من رجل إنجليزى، جون بولْ، الذى يحاول أن يستأجر حمارًا، ويكون موضع سخرية واستهزاء بسبب لكنته العربية الملحونة. ولا توجد أية تفاصيل عن أى عرض لهذه المسرحية الصغيرة ذات الورقتين بين متعلقاته. ومن المسرحيات التى لاتزال نصوصها باقية، يكاد يوجد عمل يمكن اعتباره ناقدًا للخديو وحكومته؛ فهو يثنى على الخديو إسماعيل وعلى إنجازاته فى حقيقة الأمر، فى عدة مناسبات. ويُسَلِّمُ صنوع "سَنْوا" بأن مسرحياتٍ ذات طابع سياسى كانت مما أدى بمسرحه إلى الزوال:

> **"ولكن حينما أردت أن أبين لسموه ما حققه مسرحى والممثلون من تقدم، عرضت أمام سموه مسرحيات جادة، ومسرحيات درامية من تأليف كبار كُتَّابِ الغَرْبِ تتضمن تمجيدًا للعدالة والحرية، وهجومًا على الاستعباد والظلم. حينئذ أُسْدِلَ الستارُ على مسرحى للأبد، وتمت تصفية الفرقة"(٨٥).**

ويذكر "مارتين"، رئيس تحرير الجريدة الفرنسية "إيلاستراسيو"، أن عدة عوامل تضافرت فأدَّتْ إلى إغلاق مسرح صنوع "سَنْوا":

> **"ولكن حينما أراد (صنوع) "سَنْوا" أن يجعل من المنصة منبرا ليوجه منه النقد والسخرية للعادات الفاسدة المنتشرة فى بلاط الخديو وحينما عرض مسرحية من تأليفه بعنوان "الوطن والحرية" وحينما سار مشايخ الأزهر على نَهْجِ صنوع "سَنْوا" واقْتَفَوْا آثاره بتأليف وعرض مسرحيات عربية، فقد أُصْدِرَ قرار بإلغاء المسرح الجديد"(٨٦).**

لم يشر "مارتين" أدنى إشارة إلى محاولة إنجليزية للعمل على إغلاق مسرح صنوع "سَنْوا". إن الإلماع إلى هجوم قام به صنوع "سَنْوا" على أعراف البلاط ربما

يشير إلى هجومه على مسألة تعدد الزوجات فى مسرحية "الضرتين". ومع ذلك فإن ما أثاره الأمر من اضطرابات فى الشهور القليلة الأولى من مسرحه كان عليه أن يهدأ بحلول عام ١٨٧٢ . ويؤيد "بارون دى فو" وجهة نظر "مارتين" فى استنتاجه أن المسرح أغلق حين أقدم صنوع "سَنُّوا" على "نقد تعدد الزوجات والإنذار بسرقات بعض الموظفين(٨٧). وربما كانت مسرحية "الوطن والحرية" واحدة من المسرحيات الثلاث التى عرضت فى الليلة الأخيرة على مسرح الكوميدى، ولا يُعْرَفُ أىُّ شىء عن هذا العمل فيما عدا أنه استُقْبِلَ استقبالاً جيدًا(٨٨). وقد صرح صنوع "سَنُّوا" فيما بعد أن المسرح العربى أُغْلِقَ عندما ذكر فى بعض مسرحياته أن "أصحاب الفخامة الذوات" (طبقة الأتراك الحاكمة) لا يجب أن يعاملوا الفلاحين بقسوة، بل يجب أن يَسْعَوْا جاهدين من أجل تقدم وحرية المصريين"(٨٩). لا توجد تقارير فى الصحافة المصرية المعاصرة توضح الأسباب الدقيقة لإغلاق مسرح صنوع "سَنُّوا".

ومن الممكن أن تكون أسباب مالية أيضا كانت عاملا هاما أسهم فى إغلاقه، ففى مسرحيته "موليير مصر وما يقاسيه" يخبرنا صنوع "سَنُّوا" كيف كان ممثلوه على شفا أن يرفضوا أن يمثلوا؛ لأنهم لم يكونوا يتسلمون رواتب منتظمة. وأخبرهم صنوع "سَنُّوا" أنه سيذهب إلى قصر عابدين" ليطلبَ من صديقه، خيرى باشا، أن يكلم الخديو أن يمنحهم مرتبات من المال الملكى(٩٠). ففضلاً عن مبلغ المائة جنيه الوحيد الذى دفعه لهم الخديو، لم يَرُدَّ إسماعيل لصنوع "سَنُّوا" ما كان قد أنفقه على المسرح، ولذا اضطر صنوع "سَنُّوا" أن يدفع ديون المسرح من جيبه الخاص بأن باع كل ما يملك(٩١). يقول "جيرولد" إن صنوعًا "سَنُّوا":

> **"... قد وُعِدَ بإعانة مالية لدعم مسرحه، وفى انتظار هذه المساعدة، كان قد خفض أسعار الدخول، ولذا فإن عمله لم يعد عليه بفائدة. فلم يكون الساخر القوى يتوقع أن يكون حاميًا لعمله، وبعد صراعٍ، أسدل الستار للمرة الأخيرة وكم كان حزن ناصريه من الفقراء"(٩٢).**

عندما بدأ صنوع "سَنْوا" مسرحه فإنه خلق عدداً من الأعداء فى القصر والذين يمكن أن يكونوا قد خططوا لإغلاق مسرحه. فعندما أمر الخديو "على مبارك"، ناظر المعارف، أن يزيد راتب صنوع "سَنْوا" بصفته مدرسا فى المهندس خانة، عمل الوزير الضنين على فصل صنوع[٩٣]. ويقرر صنوع "سَنْوا" فى مسرحيته "موليير مصر وما يقاسيه" أنه فُصِلَ من وظيفته فى اليوم الذى اشتغل فيه بهواية المسرح وعمل فى كتابة مسرحياته، ووجد نفسه فى متاعبَ حقيقيةٍ، ويقول "دى بينيير" مؤلف كتاب "انتقاد مصر، ألبوم أبى نضارة" إن هذا الفصل وقع بعد قمع المسرح، فهجره تلاميذه وتوقف عمله. إن صنوعًا "سَنْوا" خلق أعداءه، وبدافع الغيرة منه بدؤوا يهاجمونه فى الصحافة[٩٤].

كان مبارك ناظرا للمعارف على فترات متقطعة منذ عام ١٨٦٨ وحتى أغسطس ١٨٧٢، لكنه ظل مستشارا للوزارة بعد هذه الفترة. تظن الناقدة، "نجوى عانوس" أن "مبارك" ربما قد نظر إلى المسرح، وعلى الأخص ظهور النساء على المسرح، بصفته بِدْعَةٍ قد تُبْعِدُ أذهان الناس عن صالح الأعمال[٩٥]، لكن "مبارك"، على أية حال، كان أبعد ما يكون عن السلبية فى روايته "علم الدين" وقد شجع "جلالاً" على ترجمة مسرحية "طرطوف".

عارض درانيت بك ، مدير المسارح الخديوة، أيضا أنشطة صنوع "سَنْوا" المسرحية، كما عارض بشدة تأسيس المسرح العربى من جانب صنوع "سَنْوا"، ويصرح صنوع "سَنْوا" واصفًا "درانيت" بأنه ألدُّ أعدائه حيث إن الأخير يتفوق عليه فى المكر[٩٦]. وربما يكون "درانيت" قد خَشِيَ أن تقل رعاية الخديو للمسرح الأوروبى بنمو المسرح العربى، فلابد أن زيادة أعداد العروض العربية تعنى انخفاضا مناظرا فى عدد الأعمال المعروضة فى مسارح الدولة الثلاثة: الأوبرا والكوميدى ومسرح كونسرت. ومع تمثيل أكثر من مائتى مسرحية عربية فى عامين، فإن انتهاكاتٍ كثيرةً قد وقعت فى ميدان المسرح الأوروبى.

ويذكر صنوع "سَنْوا" أن أعداءه كانوا قد بدؤوا فى الهجوم عليه على الأرجح فى الصحافة الأوروبية المحلية، فقد انْتُقِدَ فى مقال نُشِرَ فى الجريدة الإيطالية L'Avvenire d'Egitto بالإسكندرية؛ لعدم اتباعه قواعدَ اللغة ولاستخدامه العربية العامية فى مسرحياته. وردَّ صنوع "سَنْوا" بأن اللغة العامية هى، فى نهاية الأمر، ما يستخدمه كل الناس، حتى المتعلمون فى حياتهم اليومية. شعر صنوع "سَنْوا" بأن الكوميديا يجب أن تعكس الحياة، وأن اللُّغَةَ على المسرح يجب أن تكون اللُّغَةَ التى يستخدمها الجميع. وطبقا للترجمة التى صاغها لهذه القصة فى مسرحيته "موليير مصر وما يقاسيه" فإن ممثلى صنوع "سَنْوا" اتهموا الصحافى الإيطالى بالحقد على الكاتب المسرحى، ودَعَوا الإيطالىَّ أن يُرِيَهُمْ مسرحية عربية كتبها هو. كان العمل- المقالَ- ضخما ومكتوبا بأسلوب نَحْوِىٍّ رَنَّانٍ غريب. مات الممثلون ضحكا عندما قرؤوا المقال وردوه إلى كاتبه[٩٧]. وربما كان الصحافى هو "دى مارشى" الذى كان قد أبدى رغبته فى أن يترجم أوبرا إيطالية إلى العربية.

مسرحيات صنوع «سَنْوا»

إنَّ عددَ المسرحيات المعروضة على وجه الدقة فى هذين الموسمين الأوَّلَيْنِ من المسرح العربى أَمْرٌ يدعو إلى التخمين، فصنوع "سَنْوا" يزعم أنه قد قدَّم ما يزيد عن مائتى عَرْضٍ فى سنتين بما فى ذلك اثنتين وثلاثين مسرحيةً كتبها هو[٩٨]، وذكر أيضا قيامه بعرض مائة وستين[٩٩] عرضا لمسرحيات عربية متنوعة[١٠٠] شملت ثلاثين مسرحية كتبها هو، وهو رقم استشهد به أيضا. وكان جمهور المسارح الخديوة يتألف من الخديو والحاشية والوزراء وحجاب القصر والإدارة والهيئات القنصلية والجهات الرسمية والجيش والجاليات الأجنبية والرحَّالة، ويتألف مسرح صنوع "سَنْوا" الصغير من "البرجوازيين وصغار التجار والموظفين وعامة الناس والطلاب"[١٠١]. ومن بين هذه المسرحيات نيف وثلاثون مسرحية يَذْكُرُ صنوع "سَنْوا" أنَّهُ كتبها وعُرِضَتْ على مدى سنتين، وهناك ثمانية نصوص متاحة فقط اليوم. فلم يُنْشَرْ أىٌّ من النصوص حتى ذلك

الوقت، فيما عدا ترجمتين لمسرحيتين إيطاليتين، وإلى أن صدرت طبعة بيروت من مسرحياته لم يكن قد طُبِعَ من مسرحياته غير مسرحية " موليير مصر وما يقاسيه" الصادرة ببيروت عام ١٩١٢، وربما أعيدت كتابة هذه المسرحية خلال إقامته بفرنسا. ويعتقد الناقد "أبو النجا" أن هذه المسرحيات الاثنتين والثلاثين يمكن تقليصها إلى حوالى عشر مسرحيات صغيرة وأن باقى مسرحياته إمَّا مسرحيات نقدية ساخرة عنيفة أو مسرحيات قصيرة مأخوذة من نفس الأعمال أو مسرحيات ارتجالية(١٠٢). يرى دارسان آخران أيضا "لوقا" و"نجم"(١٠٣) أن عددا أقل من المسرحيات قد كتبت. وقد أقرَّ صنوع "سَنْوا" أنه كتب وعرض العديد من المسرحيات الكوميدية والهزلية ذات الفصل الواحد(١٠٤). مثل "السوَّاح والحمار"، وثلاثة أعمال قصيرة عُرِضَتْ ومسرحيةَ "البخيل" فى يوليو من عام ١٨٧١ .

وبصرف النظر عن المسرحيات الطويلة المذكورة آنفا، عُرِضَتْ أيضا فى هذه الفترة مسرحيته الكوميدية "الصداقة: أعنى زواج الست وردة من ابن عمها ". وتتعلق المسرحية بسلسلة من مكائد العشاق التى يتظاهر فيها شاب مصرى بأنه تاجر إنجليزى؛ ليختبر مدى وفاء حبيبته وتنتهى بالزواج. ربما تكون هذه هى المسرحية التى تُسَمَّى بالفرنسية "جزاء الوفاء"(١٠٥). ويعطى إبراهيم عبده- مؤرخَ الصحافة العربية- عناوين مسرحيات أخرى كتبها صنوع "سَنْوا"، فهو يُدْرِجُ فى القائمة مسرحيتين: مَسْرَحيةِ "زوجة الأب" التى تهاجم العجائز الذين يتزوجون فتيات شابات، ومسرحية "زُبَيْدَة" التى تنتقد النساءَ الشرقياتِ اللائى يُقَلِّدْنَ بشكل أعمى نظيراتِهنَّ الغربياتِ(١٠٦). ويقدم "عبده" مجموع ثلاثين مسرحية على الأقل من هذه الحقبة المبكرة.

ويقتصر صنوع "سَنْوا" فى مسرحياته الكوميدية التى كُتِبَتْ فى هذه الفترة على معالجة مختلف الموضوعات الاجتماعية: الحب والزواج وتعدد الزوجات ومساوئ نظام الجريمة. وكذلك مخاطر استعارة العادات وأساليب السلوك الأوروبية دون اعتبار وبسرعة مفرطة. وشخصيات هذه المسرحيات المضحكة عادة ما تكون من الطبقة الوسطى أو فوق الوسطى من المصريين والأجانب: أطباء ومصرفيين وتجار وحتى

الأمراء والباشوات. كانت هذه المجموعة الاجتماعية هى التى تُشَكِّلُ جملة جمهوره، رغم أنه كان مزعومٌ أن جمهوره كان أوسعَ من ذلك، حيث يتراوح ما بين الفلاحين والعمال والوزراء(١٠٧). وقد نال معظم جمهوره نصيبًا لا بَأْسَ به من التعليم وبعضهم تَلَقَّى تعليمه فى أوروبا، وكانوا يعيشون فى رَغَدٍ ولديهم القدرةُ على توظيف خُدَّامٍ فى منازلهم. وهُمْ لا هَمَّ لهم إلا أنفسهم كلية ولم يهتموا بالمشكلات السياسية والاجتماعية فى بلدهم. وبعكس هؤلاء كانت الدوائر البرجوازية التى تَرَدَّدَتْ على مسرح صنوع "سَنُّوا" فى تلك الحقبة. وعلى الرغم من أن بعض شخصيات صنوع "سَنُّوا" من صغار الْكَتَبَةِ أو موظفى البنوك، فإن تصويرَه لهؤلاء الأدنى منزلةً محايدٌ بشكل عام أكثر من كونه متعاطفًا معهم(١٠٨).

إن المعجبين بصنوع "سَنُّوا" فى فرنسا– وكان مَصْدَرُهُمْ دون أدنى شك صنوعًا "سَنُّوا" نَفْسَهُ– أشاروا إشارات عديدة إلى الانتقادات السياسية التى انْطَوَتْ عليها مسرحياتُه، تلك المسرحياتُ التى أُنْجِزَتْ بنفقات سادات مصر– الطغاة الظالمين–، وزعم المعجبون بصنوع "سَنُّوا" أن مسرحياته نشرت أفكارًا عن حب الوطن، وكرامة الإنسان، والعدالة، ورفع الحماية:

> **"فى الواقع، سَمَحَتْ له المنصةُ بملاحقة الحكومة، وفساد الموظفين. فعن طريق حدوتة ذكية، كان يكشف المتآمرين ويفضح لصوص المال العام. ويسخر من الطغاة الوطنيين والأجانب سواء بسواء. كما كان يتعاطف مع آلام الشعب من الأغنياء، ويطالب بتطبيق حقوق الإنسان وكان ذلك هو موضوعه الأثيرَ، وذلك لصالح الضعفاء والمعدمين"(١٠٩).**

وإذا كان يستخدم مسرحه، كما قال أصدقاؤه، لنقد أفعال الخديو، فإن مسرحياته الكوميدية، إذا كان ذلك كل ما كتبه والذى اعتبره معظم مشاهديه ترفيهًا غير ضار على الأرجح، قد أُعْطِيَتْ وزنًا أكبرَ مما تستحقه لأول وهلة. يقول "جون نينيه": [إن صنوعًا "سَنُّوا" كان متنكرا تحت ستار الاستعراض الفكاهى اللاذع"] ففى

مسرحياته نراه قد "سخر من كل الأشكال المعاصرة لإفراط الأسرة الحاكمة ". ويزعم "جيرولد" أن صنوعًا "سَنُوا"]صَوَّب كل سهامه إلى جشع وزيف وعدم إخلاص الموظفين المصريين .[ويقول إن صنوعًا "سَنُوا" قد اصطدم بموظفى الحكومة الذين كانوا، بصفتهم أدوات الخديو "طغاةً وقامعين للشعب"(١١٠)، كان كلا من "جيرولد" و"نينيه" يُرَدِّدُ على الأرجح أقوالَ صنوع "سَنُوا" نفسِه عن مسرحه، ومن المؤكد أن صنوعًا "سَنُوا" زعم الكثير بشأن جدارة مسرحياته الاجتماعية، التى تراوحت حسب أقواله بين "المسرحية الهزلية التى تُنْزِلُ العقابَ بالرذيلة وبين الكوميديا المنتقدة للشخصيات والأخلاقيات والدراما التى تُلْهِمُ المشاعرَ النبيلة والتراجيديات التى تُمَجِّدُ أعمالَ البطولة وتحيى الذكريات الوطنية"(١١١).

يقول "فينترينييه" فى بحثه التاريخى القصير عن مسرح "أبو نضارة" إن صنوعًا "سَنُوا" كتب فى موضوعات متنوعة:

> **"من ناحية أخرى كان الكاتب يُنَوِّعُ فى موضوعاته ابتداءً من "الفارْس" الصارخ و"الفودفيل" الهادئة، حتى الدراما والتراجيديا الرهيبة التى كانت تُلْقِى الرُّعْبَ فى قلوب النظارة. كان يُضْحِكُ الجمهور ويسليه ويَجولُ به فى دروب الفانتازيا والخيال. وفجأة يُغَيِّرُ الطابع والهدف. ثم ينتقل إلى الهجوم على الجريمة ومعاقبتها والثأر للمظلوم والقصاص من الظالم والسخرية من الماكرين وعبيد المتع الحسية والأجانب الجشعين الذين جاؤوا من أقصى الأرض؛ ابتغاء الجاه والثراء"(١١٢).**

وربما يكون قد توقف عند مرحلة ما عن كتابة مسرحيات وطنية وعاد إلى كوميدياته الجاهزة المألوفة. ففى "موليير مصر" يقول أحد الممثلين "حبيب لصنوع": لم تعد تكتب لنا مسرحياتٍ تذكر كلمات الحرية والوطنية والمناظرات القومية وليس ثَمَّ حديثٌ عن الاستقلال(١١٣).

كتب صنوع "سَنْوا" مسرحياته ممتزجة فيها الفصحى بالعامية، دون أن يصل إلى العامية النقية التى تستخدمها الهزليات المصرية الحديثة، كما استخدم الحوار بمهارة مثبتا إلمامَه باللغة وموضوعات الحديث التى يتطرق الفلاحون والبرجوازيون والمجتمع الرفيع إليها. وأصبح ممثلوه ماهرين فى محاكاة شخصيات شعبية شتى. كان "مترى" مشهورا بتصوير الفلاح، و"حبيب" بتصوير التاجر، و"إسطفان" بتصوير "الوغد"، و"عبد الخالق" بالمهرج الهزلى، و"حُنَيْن" بالأوروبى(١١٤). كما استنسخ بشكل أصيل اللكنات المتنوعة، مثل اللكنات النوبية للخدم فى "أبى رضا البربرى وكعب الخير"، ولكنة "تريزا" الأوروبية فى "البورصة المصرية"، ولهجة "نعمة الله السورية" فى "الصداقة". ويَسْتَمِدُّ الكثيرُ من كوميديات مسرحياته من اللكنات الغريبة لشخصياته غير العربية(١١٥). وكثير من مسرحياته الباقية تتضمن أغانىَ أو أشعارا قصيرة غالبا تأتى كتقديم لفصل من فصول المسرحية أو فى نهاية المسرحية لكن هذه الأغانىَ مجرد تنميق ولا تقْلِبُ مسرحياته مسرحياتٍ موسيقيةً أو أعمالاً أوبرالية.

عندما انغلق مسرح صنوع "سَنْوا"، ربما استمر شكل من النشاط المسرحى العربىّ، ولكن ليس فى مسارح الدولة. وقد حملت مجلة "روضة المدارس" تقريرا فى أكتوبر من عام ١٨٧٢ أن مسرحياتٍ أصليةً، ربما كانت بالعربية، عُرِضَتْ أثناء الامتحانات فى مدارس الدولة الخصوصية والتجهيزية (المدارس الخاصة والإعدادية)(١١٦). وبالمقارنة بالمدارس السورية يبدو أنه كان هناك مسرحياتٌ أقلُّ بكثير تُعْرَضُ فى المدارس المصرية، وذلك طبقا للصحافة المصرية التى كانت تنشر تقاريرَ بين الفينة والفينة عن احتفالات الامتحانات آخر العام الدراسى وتوزيع الجوائز.

محاولات إحياء مسرح صنوع «سَنْوا»

كان صنوع "سَنْوا" نشيطا فى مجالات أخرى بعد أن كَفَّ المسرحُ العربىُّ عن أنشطته. ففى عام ١٨٧٢ أَسَّسَ صنوع "سَنْوا" جمعيةً ثقافيةً تُسَمَّى "محفل التقدم". وعندما أُغْلِقَتْ هذه الجمعيةُ عام ١٨٧٣ تَشَكَّلَتْ جمعيةٌ أخرى لِتَحِلَّ مَحَلَّهَا، وهى جمعية

"محبى العلم والأوطان"(١١٧). وقد أُوقِفَتْ بأمرٍ من الخديو. ويعتقد "نجم" أن نشاطه السياسى وعلاقته بالأفغانى وارتباطه بالجمعيتين كانت كلُّهَا عَوَامِلَ أساسيةً قادت إلى إغلاق مسرحه، ولكن من الواضح، أن الجمعيتين تأسستا فى وقت متأخر جدا لتسهما فى إنهاء مسرحه(١١٨). وعلى الرغم من انشغاله بأمور أخرى فإنه لم يَتَخَلَّ عن فكرة إحياء المسرح المصرى. فقد أوردت الجريدة الفرنسية "النيل" تقريرا فى ربيع عام ١٨٧٣ أن صنوعًا "سَنُّوا" كان ينوى أن يعيد افتتاح مسرحه، وهكذا فإن صنوعًا "سَنُّوا" لابد أنه اعتبر إيقاف مسرحه نكسة مؤقتة فقط:

> **"من أجل مواساتنا (بمناسبة ختام الموسم الشتوى) وعدنا الأستاذ جيمز سَنُّوا بأن يُعِيدَ فى الموسم الصيفى افتتاحَ مسرح الأزبكية العربى، ومن حسن الحظ أن غَيَّرَ الأستاذ سَنُّوا من مشروعاته وآرائه، وكَرَّسَ اهتمامه على معرض فيينا العالمى الذى ينوى أن يُدْلِى بوصفه باللغة العربية للمواطنين"(١١٩).**

ويبدو أن هذه الجريدة، بقراءة ما بين السطور، كانت قلقة أن تؤدى إعادة افتتاح المسرح العربى إلى متاعب؛ ربما لأنه قد واجه من قبلُ معارضة بالغة للغاية فى دوائر الحكومة. فالمقال يقرر فى تنهيدة تدل على الراحة أن صنوعًا "سَنُّوا" قد غَيَّرَ رأيه. وكانت قطاعات أخرى من الصحافة الأوروبية أكثر تشجيعا. فقد طالب "جورج باربييه" فى جريدته المسرحية "الأزبكية" عام ١٨٧٣ بإعادة افتتاح مسرح صنوع "سَنُّوا". وأثنى على خالق المسرح العربى الذى قوبلت مسرحياتُه بحماس من جانب جمهور مفعم بالحيوية:

> **"هذه المؤلفات (مسرحيات صنوع وآخرُون) لا تريد سوى العرض فماذا ينقصها من أجل ذلك؟ كل شىء، وماذا تبقى لذلك؟ لا شىء تقريبا. يكفى فى رأينا جمع عدد كافٍ ومناسب لتكوين جمعية درامية، تتأسس برعاية أمير مصرى، ويقوم المشتركون بتحديد المصروفات، وهى ليست باهظة، وبخاصة إذا ساهمت**

رعاية وجهاء القوم فى تخفيضها. ألا تستطيع مثلاً أن تقوم بالمحاولة هذا الصيف وذلك بوضع قاعة مسرح الكوميدى تحت تصرف الأستاذ صنوع "سَنْوا"؟ ولا ينبغى أن يُطلَبَ منه إلا دَفْعُ أجور الممثلين. ومن المؤكد أن الاشتراكات التى تُحَصَّلُ مقدمًا تفى بهذا الغرض. الأستاذ صنوع "سَنْوا" رجل لا يسعى إلى مكاسب شخصية. كل ما يريده هو أن تكلل مجهوداته بالنجاح فى البداية ولا تظل عقيمة. الممثلون موجودون، والنظارة موجودون، فلماذا لا ننجح؟ أصبح الأوروبيون أنفسهم فى النهاية يجدون متعة فى هذه العروض. من الممكن ترجمة المسرحيات العربية إلى الفرنسية والإيطالية، بحيث يتمكن المشاهدون من فهم الألفاظ التى تصعب عليهم ولا شك أن الأشخاص الذين لهم إلمام بالعربية، لن يلبثوا أن يزدادوا معرفة بها. نرجو أن تُبْذَلَ فى هذا الصدد مجهوداتٌ جديدةٌ، وأن يتأسس المسرح العربى فى نهاية الأمر"(١٢٠).

وكان على "باربييه" أن يدعم محاولات إعادة افتتاح مسرح صنوع "سَنْوا" مرة أخرى بعد ذلك ببضع سنوات. كان من الواضح أن ثمَّةَ مدرستين فكريتين فى الجالية الأوروبية تجاه مسرح صنوع "سَنْوا" العربى. كان هناك مَنْ يعارضه ويعارض وجوده وكان هناك آخرون مثل "باربيه" ممن كانوا يأملون فى أن تتشكل جمعية درامية مثل تلك التى وعد بها "إسماعيل صديق باشا" قبل ذلك بسنة أو زهائها. إن التبرع لهذه الجمعية قد زَوَّدَ المسرح العربى بأساس مالى قوى. وليست هناك أية إشارة إلى أن خطط صنوع "سَنْوا" لإحياء المسرح أثمرت عن شىء. ففى عام ١٨٧٤ زار صنوع "سَنْوا" العواصم والمدن الأوروبية الرئيسية، وكان قد عهد إليه بهذه الزيارة بصفتها مهمة شبه رسمية. وأثناء وجوده فى إيطاليا أخذ استعداده لعرض ثلاث من مسرحياته بالإيطالية فى "جنوة". كان قد كتب ثلاث مسرحيات بالإيطالية عن العادات المصرية،

فكانت ناجحة للغاية فى المسارح الإيطالية الرئيسية فى الشرق (فى تركيا) وفى إيطاليا ذاتها أيضا[١٢١]. وهناك أعداد بالإيطالية لمسرحية "الأميرة الإسكندرانية" تُسَمَّى "الأرستقراطية الإسكندرانية" وكوميديا ذات فصل واحد "الزوج الخائن" وكوميديا إيطالية ذات ثلاثة فصول "فاطمة". وقد عُرِضَتْ هذه المسرحيةُ الأخيرة عام ١٨٧٠، بالعربية على الأرجح، وقدمت أيضا بالفرنسية[١٢٢]. وقد احتفظت عائلته بمخطوط هذه المسرحية المترجمة إلى الإيطالية والفرنسية. وأثناء وجوده فى فرنسا وإيطاليا وألمانيا، قرأ أعماله المسرحية على عديد من مديرى المسارح وعلى بعض رجال الأدب المبرزين. ونصحه الجميع أن يواصل عمله مؤكدين له أن عرض مسرحياته لابد وأن يثير اهتماما حيويا فى أوروبا ووُعِدَ أيضا بدعم مالى[١٢٣].

عندما عاد صنوع "سَنْوا" من إيطاليا تسببت الطبيعة الثورية لقطعة كان قد كتبها شعرا فى أبيات ثنائية فى التنافر بينه وبين الخديو. كان صنوع "سَنْوا" قد كتبها عن رحلته وقدمها للخديو، معتقدا أنه سيرحب بها. وبدلا من ذلك شنَّ الخديو حربا على صنوع "سَنْوا"؛ لأنه قد تكلم بصراحة وحرية. وفيما بعد سخر صنوع "سَنْوا" من مشاعر الخديو شعراً[١٢٤]:

لا أريد نشر الحضارة فى بلدى

هكذا يقول الخديو بأعلى صوته

إن الحرية تفسد أخلاق شعوب الشرق الطيبة بأسرها

إنك بتمثيلك وتلاميذك وخطبك

تدفع الرعايا الطيبين إلى الثورة

وخاصة بهذا المخطوط[١٢٤].

بعد هذه الواقعة تَمَكَّنَ "خيرى باشا" صَديق صنوع "سَنْوا" وخاتم الملك من أن يقنع الخديو إسماعيل بأن صنوعًا "سَنْوا" كان مواطنا مخلصا، ومن ثَمَّ أُعِيدَ السماحُ

له بدخول دوائر القصر. وفى عام ١٨٧٥ نشر أحد معجبيه "جول باربييه" مسرحية "الأرستقراطية الإسكندرانية" بمطبعته الخاصة. وفى المقدمة نشر "باربييه" مقاله من "الأزبكية" الذى أشرنا إليه آنفا يطالب فيه بإعادة افتتاح المسرح العربى. وأهدى صنوعٌ "سَنْوا" نَفْسُهُ هذا الإعدادَ الإيطاليَّ إلى "خيرى باشا"؛ شاكرا له رعايتَه له فهو الذى مَكَّنَهُ من أن يؤسسَ مسرحا عربيا. وأقرَّ بأنه اضطر إلى أن يرضخ تحت العبء (المالى) الثقيل الذى تطلبه إدارةُ مسرحه، الذى كان أعظم من أن يتحمله وحده، ولذا فإنه أغلق مسرحه. قال صنوع "سَنْوا" إنه متأكد أنه بعد أن أبرز الفكرة الآن، فإن آخرين سيحذون حذوه ويجنون المكاسب. قال إنه قد قرر أن يركز مجهوداته على إعداد ترجمات لأعماله للمسرح الأوروبى. وطبقا للمقدمة فإن هذه الترجمة الإيطالية المسرحية قد عُرِضَتْ سلفا بالإسكندرية والقاهرة وأن نجاح العرض شجعه على ترجمة بعض مسرحياته الأخرى(١٢٥).

نشر "باربييه" مسرحية صنوع "الزوج الخائن" بالقاهرة عام ١٨٧٦ . كان لا يزال لديه داعموه فى الصحافة الأوروبية المحلية، فقد نشرت مجلة "جابلين" الانتقادية سيرته عام ١٨٧٦ ونَوَّهَتْ بأن محاولته الجريئة لخلق مسرح عربى قد تكللت بالنجاح الباهر(١٢٦). وقد بَقِيَتْ نصوص مسرحيات أخرى واحتفظت عائلته فى باريس بنسخة من حوار بالفرنسية لم يُنْشَرْ، وبعد ذلك بسنوات عام ١٨٩٠، نشر صنوع "سَنْوا" قصة حب بعنوان "لوكاندة بابل" وهى مسرحية قصيرة كُتِبَتْ فى ست لغاتٍ. وليس من الواضح ما إذا كان أىٌّ من هذه المسرحيات الثلاث إعدادات عن مسرحيات عربية من ذخيرته المسرحية الخاصة به فى تلك السنين الأولى أم لا ؟ وفى عام ١٩١١ نشر صنوع "سَنْوا" بباريس مسرحية قومية تؤيد العثمانيين "السلاسل المُحَطَّمَة" وكانت بالفرنسية(١٢٧).

ولما كان نشيطا بوصفه صحافيا منذ عام ١٨٥٨، فإن صنوعًا "سَنْوا" كان قد نشر، حوالى عام ١٨٧٤، جريدته الانتقادية الأولى. ففى مارس ١٨٧٣ أصدر جريدتين فى القاهرة: جريدة متعددة اللغات بعنوان "الثرثار المصرى"(لو باقارد إيچيپسيا)

Le Bavard Egyptien والجريدة العربية "أبو نضارة زرقا". وقد حَظِيَت الأولى بتوزيع واسع النطاق حتى قُمِعَتْ؛ لمهاجمتها الحكومة[١٢٨]. وكرَّست الأخرى، وهى جريدة مصورة، أعمدتها بشكل خاص تقريبا لنقد الحكومة، مما أغضب الخديو وقاد إلى نفى صنوع "سَنُّوا" وقُمِعَتْ بعد أقل من شهرين. أُلْقِيَ القبضُ على صنوع "سَنُّوا" ونُفِيَ يوم ٣٠ يونيو عام ١٨٧٨، وكان ذلك طبقا لـ"نينيه"؛ بسبب تهكمه على البلاط وبسبب مسرحياته[١٢٩]. وعلى الرغم من أن نشاطه المسرحى كان قد انتهى قبل ذلك بست سنوات، فإنه يبدو أن مسرحه كان عاملا مهما من عوامل طرده.

وبإغلاق مسرح صنوع "سَنُّوا" عام ١٨٧٢ انتهت المرحلة الأولى من مراحل المسرح العربى المصرى، وبعد ذلك كان السوريون هم الذين احتكروا المسرح العربى. وعلى الرغم من أن كثيرا ممن ارتبطوا بالمسرح المبكر، صنوع "سَنُّوا" و"جلال" و"المويلحى" و"أنسى" و"عبد الفتاح" و"أبو السعود"، كانوا لا يزالون أحياء عندما وصلت الفرق المسرحية السورية الأولى عام ١٨٧٦، فإن هؤلاء المصريين لم يبدوا اهتماما فعَّالاً بالمسرح العربى. لم يكن الخديو إسماعيل قد أعطى تجشيعا كافيا لمشروعاتهم المسرحية، ولذا فإنهم قرروا دون شك أن يوجهوا اهتمامهم إلى أمور أخرى. وكان الممثلون السوريون والكتاب الداراميون يَتَلَقَّوْنَ أغلبية الدعم الرسمى فى ذلك الحين بدعم من الصحافة الخاصة التى كان يسيطر عليها سوريون.

هوامش الفصل الرابع

(١) Landau (1969), 56.

(٢) عن صنوع، انظر:

- إبراهيم عبده: أبو نظّارة، القاهرة، ١٩٥٣ .

- الصحفى الثائر، مدرسة السياسة، مطابع روز اليوسف (١٩٥٥).

- نجوى إبراهيم عانوس: مسرح يعقوب صنوع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

- يعقوب صنوع، لعبة التياترية (تحرير: نجوى عانوس) القاهرة، الهيئة المصرية، ١٩٨٧.

- M.M.Badawi, "The Father of modern Egyptian theatre: Ya'qūb San?'", Journal of Arabic Literature, xvi (1985), 132- 45; Irene L. Gendzier, The Pratical Visions of Ya'q?b San?' (Cambridge, Harvard University Press, 1966).

- عبد الحميد غنيم: صنوع، رائد المسرح المصرى، القاهرة، ١٩٦٦ .

- Richard Gottheil, "James Sanua", Jewish Encyclopedia, xi (1965), 50- 1, 66- 7; Jacob Landau, "Ab? Nadd?ra", The Encyclopedia of Islam, 1 (1960), 141- 2, "Ab? Nadd?ra, an Egyptian Jewish nationalist", The Journal of Jewish Studies, iii: 1 (1952), 30- 44, and "L'Ebreo Sanua: nazionalista egiziana", La Rassegna Mensile, xix: 7 (Rome, July 1953), 291- 301; Bernard Lewis, "The Sheikh with blue spectacles", The Jewish Chronicle, supplement, lxciv (April 1939), 1- 2.

- أنور لوقا: مسرح يعقوب صنوع، المجلة، عدد ٥، ١٥ مارس ١٩٦١، ص ٥١- ٧١.

- أحمد المغازى: يعقوب صنوع والمسرح المطلوب، مجلة المسرح، عدد ٣٨، فبراير ١٩٦٧، ص ٥٥- ٥٩.

- Matti Moosa, "Ya'qūb Sanū' and the rise of Arab drama in Egypt", Internana- tional Journal of Middle Eastern Studies, 5: 4 (1974), 401- 33; Shmuel Moreh, " Ya'q?b Sanū': his religious identity and work" in Shimon Shamir (ed.), The Jews of Egypt (London, 1987), 111- 29, 244- 64 and "New light on Ya'qûb Sanua's life and editorial work through his Paris archive" in Ami Elad (ed.), Writer, Culture, Text Studies in Modern Arabic Literature (Fredericton, York Press Ltd., 1993), 101- 15.

- عبد المنعم صبحى: يعقوب صنوع، رائد المسرح القومى، مجلة الكاتب، العدد ٢٩، أغسطس ١٩٦٣، ص ٩٩- ١١٣ .

Arlette Tadié, "Naissance du theater en Egypte: Ya'qūb Sanū'", Cahiers - d'Etudes Arabes, 4 (1990), 7- 64; Ada van Dijk, "Ab? Nazz?ra: The Power of Pen and Pencil", Amsterdam Middle Eastern Studies, 42- 58.

- د. محمد يوسف نجم: المسرح العربى... دراسات ونصوص، ٢- يعقوب صنوع (أبو نضّارة)، بيروت، ١٩٦٢ .

وفى هذا الكتاب نصوص ثمانى مسرحيات: بورصة مصر- العليل (أو حلوان والعليل)- السوّاح والحمّار- أبو ريدة وكعب الخير- الصُّداقة- الأميرة الإسكندرانية- الضرتين- موليير مصر وما يقاسيه. وهذا كل ما بَقِى من مسرحياته العربية.

(٣) Sanua, Seconde conference, 11. ومقال غفل من اسم المؤلف بعنوان "ترجمة حال أبى نظارة..." أبو نضارة، ١١: ٢ (٢٨ فبراير ١٨٨٧).

(٤) أبو نضارة: سبتمبر- أكتوبر ١٩٠٧، عدد ٥٣, Gendzier (1966), 17

(٥) Anon., The Saturday Review (1879), 112, and baron de Vaux (1886).

(٦) نجم: المسرح العربى، دراسات ونصوص، ٣- يعقوب صنوع، ص ٢٠٩، بيروت، ١٩٦٣ .

(٧) Chelley (août 1906), 24; Bessières (1886), 38, and Vingtrinier.

(٨) حديث يعقوب صنوع لجمعية "تعاون الأفكار" "the Société "La Coopération des idées يوم ١٦ أكتوبر ١٩٠٢، وهذا الحديث موجود فى: Chelley (août 1906), 24.

(٩) أبو نضارة (سبتمبر- أكتوبر ١٩٠٧)، ص ٥٣ .

(١٠) إبراهيم عبده: أبو نظارة، ص ٢١٤ .

- لتفاصيل حول هذه القطعة المسرحية، انظر مقال Chelley (août 1906), 24

Sanua, Ma vie, 9- 12.

(١١) Vingtrinier (1899), 17، ونجم: نفسه، ص ٢٠١ .

(١٢) أنور لوقا: مسرح يعقوب صنوع، مجلة المجلة، القاهرة، عدد ١٥ مارس ١٩٦١، ص ٥٣ .

- نجوى عانوس: مسرح يعقوب صنوع، ص ٦٨ .

(١٣) Sanua (1880), 76.

(١٤) إبراهيم عبده: نفسه، ص ٢١٤ .

- يوسف أسعد داغر: مصادر الدراسة الأدبية، جـ٢، ص ٥٥٠، رقم ١١ وقد تناول داغر مسرحية شيخ البلد كمسرحية منفصلة، تَحُثُّ الآباء على أن يأخذوا فى اعتبارهم آراء بناتهم عند الزواج ويلتفتوا إليها.

(١٥) داغر: نفسه، ص ٥٥٠، رقم ١٤ .

(١٦) نجم: نفسه، ص ٢١٩ .

(١٧) أنور لوقا: نفسه، ص ٧١ . إبراهيم عبده: نفسه، ص ٢١٤، رقم ٧ . داغر: نفسه، ص ٥٥١، رقم ١٥ .

(١٨) Sand (1915), 2, 94- 5.

(١٩) Lott (1866), 2, 60- 103.

(٢٠) Anon., The Saturday Review (1879), 112، "بيير- أوغسطين بومارشيه" Pierre- Augustin Beaumarchais (1732- 1799) مؤلف فرنسى للمسرحية الكوميدية الأكثر نجاحًا فى القرن الثامن عشر، وهى "زواج فيجارو" Le Mariage de Figaro

(٢١) Mémoires (unpublished), 2, quoted in Gendzier (1964), 84.

(٢٢) Chelley (août 1906), 24, Sanua (n.d.), Ma vie, 9.

يعطى لانداو Landau (1969), 66 انطباعًا بأن صنوعًا "سنُّوا" كان له مسرحه الخاص فى القاهرة، إلا أنه ليست هناك إشارة تعضد هذا الرأى.

أخطأت نجوى عانوس وآخرون فى الاعتقاد بأن هذه المسرحية قد قدمت على مسرح الكوميدى the Comédie، حيث إنه لم يُدرك وجود هذا المسرح الثالث وهو مسرح كونسرت the Théâtre- Concert.

(٢٣) Sanua (1875), vii.

(٢٤) Jerrold (1879), 2, 217 يوجد وصف صنوع لليلة الأولى فى Sanua (n.d.), Ma vie, 9- 12

(٢٥) حديث صنوع يوجد فى Chelley (août 1906), 24, Sanua (n.d.), Ma vie, 10.

(٢٦) Vingtrinier (1899), 5، نجم: المسرح العربى، دراسات ونصوص. ٣- يعقوب صنوع، ص ١٩٨ .

(٢٧) حديث صنوع يوجد فى: Chelley (août 1906), 24، ونجم، نفسه، ص ١٩٥ .

(٢٨) Sanua, Jubilé, 8.

(٢٩) Sanua (1880), 76.. يقول فينترينييه Vingtrinier(1899), p. 17 إن صنوعا قدم فقط عملين مازحين ممتلئين بالحيوية والمرح بهذه المناسبة.

(٣٠) Speech "Mon theater" by James Sanua at a "conférence littéraire" at the Société "La Coopération des idées", Abou Naddara, 16 October 1902 quoted in Sanua (1912), 13.

(٣١) حديث يعقوب صنوع فى: Chelley (août 1906), 29, Vingtrinier(1899), p. 17.

يقول حبيب- وهو واحد من شخصيات مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه"- إنّ صنوعًا دُعِىَ "موليير" Moliere بعد عرض مسرحية "القواس وشيخ البلد وراستور بقصر "قصر النيل".

(٣٢) Moreh (1987), 116، وحديث يعقوب صنوع فى: Chelley (août 1906), 24

(٣٣) Vingtrinier(1899), p. 17.

(٣٤) حديث يعقوب صنوع فى: Chelley (septembre 1906), 29, and Sanua (n.d.), Ma vie, 12.

(٣٥) Jerrold (1879), 2, 217- 18، وحديث صنوع فى: Chelley (septembre 1906), 29.

(٣٦) نجم: مرجع سابق، ص ٢٠٥، وص ٢١٧- ٢١٨ .

(٣٧) Gendzier (1961), 20 and (1966), 31.

(٣٨) Blunt (1911), 46.

(٣٩) نجم: نفسه، ص ٢١١ و Bessières (1886), 38.

(٤٠) الجوائب: عدد ٥١٩، ١٠ مايو ١٨٧١ .

(٤١) يشير صنوع إلى هذه المسرحيات على الجملة: "لمَّا كوميدية القواس وشيخ البلد وراستور عَجَّبُوا خديونا إسماعيل". انظر نجم: نفس المرجع، ص ٢١٩ .

يشير "موريه" Moreh إلى أن هذا ربما يشير إلى أنه كان يشير إلى أكثر من مسرحية واحدة. (ورقة بحث غير منشورة ص ١١).

(٤٢) الجوائب، عدد ٥٢٥، ١٦ أغسطس ١٨٧١ .

(٤٣) نجم: نفسه، ص ١٩٥ و Chelley (août 1906), 25.

(٤٤) وادى النيل، وهى مقتبسة فى الجوائب، عدد ٥٣٧، ٢٧ أغسطس ١٨٧١ .

(٤٥) نجم: نفسه، ص ٢٠٠ .

(٤٦) de Baignières (1886), 15- 16.

(٤٧) Hunter (1984), 145, and de Leon (1882), 108.

(٤٨) نجم: نفسه، ص ٢٣٢ .

(٤٩) نفسه، ص ٢٠١، ص ٢١٢، ص ٢١٩ .

(٥٠) نفسه، ص ٢٠٤ .

(٥١) حديث صنوع فى: Chelley (septembre 1906), 29, and Sanua, Ma vie, 12- 13.

(٥٢) Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Sanua (1875), ix.

(٥٣) de Baignières (1886), 12.

(٥٤) Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Sanua (1875), ix، لدراسة مُفَصَّلة عن مسرحيات جلال، انظر: Carol Beth Bardenstein, M.Jal?l's Nineteenth- Century Translation of French Drama and Fiction: Transformation and Reception into the Egyptian Literary Tradition, Ph.D. dissertation (The University of Michigan, 1991).

- محمد كمال الدين: محمد عثمان جلال والمسرح الكوميدى، المسرح والسينما، عدد ٥٧، سبتمبر ١٩٦٨، ص ٦١- ٤ .

Khozai (1984), 276- 344; Albert Socin, Zur Metrik einiger in's Arabische - überetzter Dramen Molière's (Leipzig, 1897) and his "Bemerkungen zum neu-arabischen Tartuffe", Zeitschrift der Deutschen Morgenl?ndischen Gesellschaft xlvi (1892), 330- 98; Karl Vollers, "Der neuarabisches Tartuffe", Zeitschrift der Deutschen Morgenl?ndischen Gesellschaft, 45 (1891), 36- 96.

- هدى وصفى: الشيخ متلوف بين موليير ومحمد عثمان جلال، المسرح، العدد الأول، يناير ١٩٦٤، ص ٢٩- ٣١ .

Uthman Jalal et Molière affinities satiriques", in Rencontres méditerranéennes" - de Provence, Le Miroir égyptien (Marseilles, Laffitte J., 1984).

- وفى كتابه "المسرح العربى دراسات ونصوص"، ٤- محمد عثمان جلال، أعاد محمد يوسف نجم نشر مسرحيات جلال: الشيخ متلوف، النِّسَاء العالمات، مدرسة الأزواج، مدرسة النساء، الثُّقَلاء، المُخَدِّمين.

(٥٥) على مبارك: الخطط التوفيقية لمصر القاهرة، جـ١٧، طبعة بولاق، ١٣٠٤هـ، ص ٦٥ .

(٥٦) روضة المدارس المصرية، عدد٢، الجمعة ١٥ صفر ١٢٨٨هـ/٥ مايو ١٨٧١، ص١- ٤، وعدد ٥، السبت ١٥ ربيع الأول/٣ يونيو ١٨٧١، ص ٥- ٨، وعدد ٧، الاثنين ١٥ ربيع الثانى٤/ يوليو ١٨٧١، ص ٩-١٢

(٥٧) Moniteur Egyptien, 16/17 May 1880 and La Finanza, 18 May 1880.

(٥٨) قسطندى رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربى، ص ٢٠ . ومن المرجَّح أن تكون مسرحية "أُنْس الجليس" للسورى أبى خليل القبانى، وهى مسرحية قائمة على الليلة الخامسة والأربعين من ليالى ألف ليلة وليلة. أنس الجليس جارية حَسناء أثار زواجها غضب الأمير محمد بن سليمان، إلى حَدٍّ اعتقال زوجها، الوزير الفضل. انظر داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص ١٧٩، رقم ٤٣٤، وBadawi (1988), 61.

(٥٩) Sobernheim (1896), 125، ومحمد كامل حجَّاج: خواطر الخيال وإملاء الوجدان القاهرة، مطبعة الشمس، ١٩٣٤، ص ٨٣ .

(٦٠) Nallino (1913), iv- v and 486.

(٦١) Abou Naddara, 11- 1 (Saturday, 22 janvier 1887), 5.

(٦٢) Douin (1933- 41), 2, 472.

(٦٣) Abul Naga (1972), 44.

(٦٤) نجم: نفسه، ص ٢٠١ .

(٦٥) Moosa (1983), 59- 61.

(٦٦) Sanua (1875), viii.

(٦٧) داغر: مصادر الدراسة الأدبية، جـ٢، ص ٥٥٠، رقم ٤ .

(٦٨) نجم: نفسه، ص ٢٠٥، ص ٢١٣ .

(٦٩) Sanua (1880), 76, and Chelley (août 1906), 25.

(٧٠) نجم: نفسه، ص ١٩٣، ص ٢٢٢ .

(٧١) الجوائب، عدد ٥٨٠، ١١ أبريل ١٨٧٢ .

(٧٢) Moosa (1974), 428. ونجم: نفسه، ص ٢٠١ .

(٧٣) Abdoun (1971), 96- 7.

(٧٤) دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٥/٨٠ .

(٧٥) الجوائب، عدد ٥٨٧، ٢٩ مايو ١٨٧٢ .

(٧٦) لببليوجرافيا حول عبد الفتاح ومناقشة حول مسرحيته، انظر مقالى:....

(٧٧) الوقائع المصرية، عدد ٤٥٥، ٧ مايو ١٨٧٢ .

(٧٨) Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Chelley (août 1906), 25، وحديث صنوع فى Chelley (septembre 1906), 29.

(٧٩) Le Nil, 21, 25 June 1872, 2.

(٨٠) Ibid., 23, Tuesday 9 July 1872, 2.

(٨١) Sanua (1875), viii, and Ninet (1883), 128.

(٨٢) نجم: ١٩٦٧، ص ٩٠ .

(٨٣) Sanua Ma vie, 12, and in a slightly different version in a speech by him in Chelley (septembre 1906), 29.

(٨٤) Vingtrinier(1899), p. 28.

(٨٥) Sanua, Jubilé, 8.

(٨٦) de Baignières (1886), 14.

(٨٧) de Vaux (1886), 31.

(٨٨) Bessières (1886), 38. ويحسب أبو النجا Abul Naga (1972), 77 أنّ محمد عبد الفتاح هو كاتب هذه المسرحية.

(٨٩) مقال غُفل من اسم كاتبه: ترجمة حال أبى نظارة، أبو نضارة، ١١: ٢ (٢٨ فبراير ١٨٨٧)، ص ٩ .

(٩٠) نجم: نفسه، ص ٢١٩، ص ٢٢١ .

(٩١) مقال غُفل من اسم كاتبه: ترجمة حال أبى نظارة، أبو نضارة، ١١: ٢ (٢٨ فبراير ١٨٨٧)، ص ٩، ونجم: نفسه، ص ٢٢٠ .

(٩٢) Jerrold (1879), 217.

(٩٣) نجم: نفسه، ص ٢٠٩- ٢١٠ .

(٩٤) de Baignières (1886), 14، ونجم: نفسه، ص ٢٠٩ .

(٩٥) نجوى عانوس: نفس المرجع، ص ٤٧ .

(٩٦) نجم: نفسه، ص ٢٠٠- ٢٠١ .

(٩٧) نفسه، ص ١٩٩- ٢٠٠، ص ٢٠٩ .

(٩٨) حديث يعقوب صنوع في: Chelley (septembre 1906), 29; Sanua, Seconde conférence, 11; Sanua, Ma vie, 3; Parthenis, Egyptian publicist quoted in Bonneval (1906), 33, and Vingtrinier (1899), 28.

(٩٩) Karag?z, 6 May 1876, and Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Chelley (août 1906), 25.

(١٠٠) Sanua (1875), vii, and Sanua, Seconde conférence, 11.

(١٠١) Vingtrinier (1899), 17.

(١٠٢) Abul Naga (1972), 90.

(١٠٣) أنور لوقا: مسرح يعقوب صنوع، مرجع سابق، ص ٥٣, نجم: نفسه، ص ٢ .

(١٠٤) حديث يعقوب صنوع في: Chelley (septembre 1906), 29.

(١٠٥) نجم: نفسه، ص ٢١٤, Karag?z, 6 May 1876, quoted in Sanua, Ma vie, 15.

(١٠٦) إبراهيم عبده: أبو نظارة، مرجع سابق، ص ٢١٤ .

(١٠٧) Chelley (août 1906), 25.

(١٠٨) Moosa (1983), 57 and 63.

(١٠٩) Vingtrinier (1899), 9.

(١١٠) Bessières (1886), 38; Ninet (1883), 128, and Jerrold (1879), 217.

(١١١) Sanua (1875), vii.

(١١٢) Vingtrinier (1899), 17.

(١١٣) نجم: نفسه، ص ٢١١ .

(١١٤) نفسه، ص ١٩٥ .

(١١٥) Moosa (1983), 62- 5.

(١١٦) روضة المدارس المصرية، عدد ٣، آخر شعبان ١٢٨٩هـ/أول نوفمبر ١٨٧٢م.

(١١٧) Gendzier (1966), 42, and Sanua, Ma vie, 3.

(١١٨) نجم: نفسه.

(١١٩) La Nil, 61, Tuesday, 1 April 1873.

(١٢٠) Sanua (1875), x.

(١٢١) إبراهيم عبده: نفسه، ص ٣٨- ٣٩، Sanua (1890), 4, and Vingtrinier (1899), 28 وقد ظن لانداو Landau (1969), 66 خطأ أنّ هذه المسرحيات كُتِبَتْ قبل المسرحيات العربية.

(١٢٢) إبراهيم عبده: نفسه، ص ٢١٤ .

(١٢٣) Sanua (1875), viii.

(١٢٤) Sanua (août 1908), 34.

(١٢٥) Gendzier (1966), 45, and Sanua (1875), viii.

(١٢٦) Karag?z, 6 May 1876 quoted in Chelley (août 1906), 25.

(١٢٧) Gendzier (1966), 40, and Moosa (1983), 53.

(١٢٨) La Finanza, 59, 10- 11 March and 29 March 1878، وإبراهيم عبده: نفسه، ص ٤٠، ص ٤٤ .

(١٢٩) Ninet (1883), 128, and Sanua, Ma vie, 4.

الفصل الخامس

المسرح العربى السورى فى مصر

بعد عروض المسرحيات العربية فى صيف عام ١٨٧٢ تبع ذلك انقطاع فى النشاط المسرحى باللغة العربية دام أربع سنوات. كادت هذه العروض أن تكون نهاية المسرح المصرى الذى قام على تنظيمه وكتابته مصريون لبعض الوقت. وفى عام ١٨٧٦ جاء أول تدفق للفرق المسرحية السورية التى قُدِّر لها أن تسيطر على المشهد المسرحى حتى نهاية القرن. اتفق وصول الفرق المسرحية السورية ونُمُوُّ الصحافة العربية التى يديرها مهاجرون سوريون فى مصر. فقد أدى إلغاء احتكار الحكومة للمنتجات الزراعية فى عهد سعيد إلى تدفق الأوروبيون الذين يتدفقون للإتجار، مصحوبين بهجرة كبيرة من السوريين المسيحيين والمالطيين[١]. كانت النزاعات الدموية الضروس بين المسيحيين والدروز فى لبنان عام ١٨٦٠ عاملا أسهم فى تشجيع موجة الهجرة تلك وترك معظم المهاجرين السوريين سوريا عام ١٨٧٠ لأن اقتصادها المتخلف لم يكن قادرا على استيعاب كل الطلبة الذين يتلقون تدريبا فى المدارس هناك[٢].

وسرعان ما دَشَّنَ الصحافيون السوريون لأنفسهم فى مصر فى ذلك الوقت. وكان الخديو إسماعيل قد أعطى إعانات سنوية لبعض الصحف الدورية العربية البارزة فى بيروت، "الجنان" النصف الشهرية التى تأسست عام ١٨٧٠، وشقيقتها جريدة "الجنة"[٣]، وظهرت أول جريدة منتظمة يسيطر عليها سوريون فى مصر، "حديقة الأخبار"، فى الإسكندرية عام ١٨٧٣[٤]. وفى عام ١٨٧٦ تأسست أشهر جريدة سورية "الأهرام" فى الإسكندرية على يد الأخوين تقلا وتبعتها جريدة يومية "صدى الأهرام". نشرت

الصحافة المملوكة سوريا عددا متزايدا من التقارير عن النشاط المسرحى بخلاف الإشارات التى تُرَى فى مجموعة من الصحف التى كانت تنشر فى بواكير العقد الثامن. أظهر العديد من رؤساء التحرير والصحافيين اهتماما شديدا بالمسرح، وكان بعضهم قد كتب مسرحيات فى شبابهم فى بيروت، وكان بعضهم الآخر فعالا فى الحركة المسرحية فى مصر. وفى بواكير عام ١٨٧١ جاءت الدلائل على أن إحياء المسرح العربى فى مصر كان وشيكا. فقد نشر مكتب مجلة بيروت فى القاهرة "الجنان" تقريرا جاء فيه أن نجاح المسرح الأوروبى فى مصر قد ألهم العرب أن يستنسخوه. قالت المجلة:

> **"لقد أبدى فخامة الخديو اهتمامًا على امتداد عدد من السنين بكتابة مسرحيات عربية ("الروايات التشخيصية") فى مصر. وهذا (الاهتمام) مهم لأنه سيؤدى إلى نشر فوائد بين الأمة، لأن العرب يستطيعون أن يعتزوا بما يعتز به (ملوكهم). وهناك أمل أننا سوف نرى مسرحيات عربية فى السنة القادمة فى هذا البلد. وعندما يحضر الناس (للمسرح) ويسمعون أمثاله المأثورة ويدركون إمكانيته على إصلاح العادات التى تحتاج إلى إصلاح وقدرته على إطلاعهم على الأحداث التاريخية فسوف يفهمون الهدف من المسرح ويثنون على أولئك الذين أدخلوه. ونحن نعتقد أنه لأمر حيوى (للناس) أن ينشغل بالهم بهذا الأمر، ومن الواضح أنه فى سبيله للتنفيذ"[٥].**

سليم النقاش والتياترو العربى

تبع هذا الاهتمام المتجدد على الأرجح من رحلة السورى سليم النقاش إلى مصر من سوريا والتى تمكن خلالها من إقناع الخديو، من خلال مساعى درانيت الحميدة، أن يدعم تشكيله فرقةً مسرحيةً محترفة فى بيروت. وسليم النقاش[٦] (١٨٦٠- ١٨٨٤) ابن أخى الكاتبين الدراميين نقولا ومارون النقاش، رائدى المسرح السورى، وقد درس

الفرنسية والإيطالية فى المدرسة، ثم عمل فى مصلحة الرسوم الجمركية فى بيروت، وكان أيضا مساهمًا فى الصحافة اللبنانية. وما إن أتم تدريبه تماما حتى شكل فرقة كان المقصود منها أن تنشئ مسرحا خاصا بفرقة النقاش فى مصر. وقد أصدرت جريدة "الجوانب" تقارير من بعض الجرائد السكندرية أن الخديو كان قد أمر بإنشاء مسرح فى القاهرة، وآخر فى المنصورة فى وجه بحرى، وأن العروض بها ستكون باللغة العربية[٧]. ولسوء الحظ لم يشيد أى من هذين المسرحيين مطلقا ولا يعرف عنها أكثر من هذا.

تأخرت فرقة النقاش فى بيروت بسبب تفشى الكوليرا وحظر دخول المسافرين مصر نتيجة لذلك. كان يجب أن تصل إلى القاهرة فى سبتمبر من عام ١٨٧٥، وصلت الأزياء فى مصر قبل الممثلين بزمن طويل وكانوا قد تدربوا على التمثيل وعرضوا استعدادا لرحلتهم، مسرحيات مارون النقاش "البخيل" و"هارون الرشيد" و"السليط والحسود" ومسرحيات سليم "عايدة ومى" ولكى يرضوا الجماهير المصرية كانوا قد تعلموا فى بيروت ألحانا مصرية علمهم إياها بطرس شلفون[٨]. وأخيرا بعد هذا التأخر الملحوظ، وصلوا إلى مصر فى ديسمبر من عام ١٨٧٦ . ونقلت صحيفة الأهرام السكندرية نبأ وصول الممثلين والممثلات فى مقال عن المسرحيات العربية. رحبت الصحيفة بوصول الدراما العربية إلى مصر:

> **"غنى عن القول أن عرض (الشخصيات) المسرحيات كان أحد الوسائل الأولية لدمج المجتمع وتقوية بنائه. وعلاوة على ذلك فإن كل البلاد المتحضرة تعطى هذا الأمر اهتماما بالغا وتشجع الوسائل للوصول (بالمسرح) إلى الكمال. ولذا، فإن من دواعى سرورنا أن نرى أن بعض شبابنا العربى قد أصبحوا مرتبطين بهذا المجال، وانغمسوا فيه وأرسوا كل جوانبه (المسرح)، وفهموه من خلال مثابرتهم. وقد أتقنوا بمجهودهم الذكى وعادوا إلينا (فى مصر) وقد اكتسبوا خبرة. وكان ألمعهم والأول من بينهم هو**

الأديب الشاب، الماهر، الذكى "سليم أفندى نقاش" الذى تعلم هذا الفن من عمه المرحوم "مارون النقاش". وبعد أن أخذ عنه هذا الفن فقد بذل قصارى جهده فى أن يراجع دراسته وأن يكشف أسراره بعد دراسته فى كتب الخبراء. وسرعان ما أثبت (المعرفة) التى اكتسبها من خلال تقديم العديد من المسرحيات فى مدينة بيروت وأماكن أخرى. وقد أكد مهارتَه وصوابَ حكمته كلُّ العارفين بفنه".

تحدثت المقالة عن مهارة الممثلين وشعر الكاتب أنه واثق من أن عروض الفرقة سوف ترضى الجمهور. وعبرت الجريدة عن أملها فى أن يرحب الجمهور بهذا المشروع ويشجعه بحضوره ويساعده بدعمه المعنوى حتى تؤثر هذه الفرقة الدرامية تأثيرا مرضيا فى المهتمين بفتح الأبواب فى البلدان العربية ليمكنوا هذا الفن من تحقيق النجاح بين كل شعب (عربى) [٩]. وكما حدث فى مقالات أسبق عن المسرح كان التأكيد على الوجهات الحضارية للمسرح. كان كثير من الصحافيين الأُوَلِ يرون دورهم بصفتهم مصلحين ومعلمين يبذلون أقصى جهدهم ليصلوا بمواطنيهم إلى مستوى الحضارة الأوروبية. اهتم الأخوان "تقلا" رئيسا تحرير "الأهرام" بالمسرح اهتماما خاصا، فقد كتب سليم تقلا عدة مسرحيات بالعربية عندما كان مدرسا بالمدرسة البطريركية ببيروت.

قدمت جريدة "مونيتور إيجبسيا" تفاصيل عن الفرقة:

"تتألف هذه الفرقة من اثنى عشر ممثلاً وأربع ممثلات، وستقوم بعرض بعض المسرحيات باللغة العربية على مسرح زيزينيا. وقد أراد مدير هذه الفرقة أن يواصل ما بدأه عمه مارون النقاش الشهير. وكان متأثرا بعمل عمه. وقد اختار ممثلين جددا وبعض الممثلات وهى مهمة صعبة فى سوريا، وبعد عامين أو ثلاثة أعوام من التدريبات الشاقة استطاع أن يحقق هذه النتيجة المُرضية"[١٠].

ومهما كانت الصعوبات التى واجهها ليجد ممثلاته الأربع فى بيروت فمن الأرجح أن الأمر كان أكثر صعوبة فى مصر. كان السكان الأصليون لا يزالون ينظرون إلى مهنة التمثيل بازدراء، إذ استمرت تتسم بسمعة سيئة. كان المسلمون المحافظون على دينهم بكل صلابة لا يزالون عاجزين عن أن يقفوا بينه وبين ضميرهم ليدخلوا المسارح الأوروبية فى القاهرة والإسكندرية حيث يرون الرجال يختلطون بالنساء السافرات رأى العين بدون تمييز؛ فبالنسبة لمعظم المصريين كان من المشين لنسائهم أن يشتركن فى الفرقة[11].

كان من المنتظر أن يكون عرضهم الأول "هارون الرشيد" الذى كتبه "مارون النقاش" عم "سليم النقاش" (الذى عرض على المسرح لأول مرة فى يناير من عام ١٨٥٠ فى بيروت) وغالبا ما يذكر العنوان القصير لا العنوان الكامل "أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد". كانت هذه المسرحية قائمة على قصة "النائم واليقظان" التى حكتها شهرزاد فى الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة من "ألف ليلة وليلة". إنها قصة رجل من العوام "أبى الحسن" يقع ضحية لحيلة من الخليفة هارون الرشيد وتحقيقا لحلم يقظة يصبح أبو الحسن خليفة ببغداد ليوم واحد. يفشل أبو الحسن كخليفة، ويعاد إلى موطنه الأصلى فى حالة تخدير. وأثناء عمله خليفة يقنعونه بأن يسمح بزواج أخيه "سعيد" من الفتاة "رعد"، التى كان أبو الحسن نفسه يريد الزواج بها. وقد لحنت كلمات المسرحية جزئيا وعرضتها فرقة سليم فى بيروت. وكان من المنتظر أن تعرض فى مسرح زيزينيا بالإسكندرية فى يوم السبت الموافق ٢٣ ديسمبر فى الساعة الثامنة والنصف مساءً، كان هذا أول عرض لمسرحية بالعربية فى الإسكندرية، ففى حين اقتصر النشاط المسرحى على القاهرة فى زمن صنوع فقد أصبح الآن متبادلا بين القاهرة والإسكندرية وهو يعكس بذلك أهمية الميناء البحرى المتواصلة بصفتها مركزا تجاريا حكوميا. وعدت الأهرام أن تحمل معلومات أكثر عن هذا الحدث فى أعمدتها أو فى أعمدة شقيقتها "صدى الأهرام" اليومية وأعربت الجريدة فى يوم العرض عن أملها فى أن يساعد أولئك المهتمون هذا المشروع الجيد. كان سليم قد كتب إلى "الوقائع

المصرية" الجريدة الرسمية بالقاهرة يخبرها بوصول هذه الفرقة وعن نيته فى أن يقوم بعرض مسرحيات ولكن الجريدة لم تنشر هذا الخبر حتى شهر فبراير(١٢) بسبب ضغط المساحة من أجل الأخبار الرسمية بالتزامن مع عرض المسرحية. أعلنت إحدى المكتبات المحلية، مكتبة السورى حبيب غرزوزى، عن بيع مسرحية مارون"أرزة لبنان" وتضمن الإعلان نص المسرحية وعن بيع مسرحيتيه الأخيرتين "السليط والحسود" و"البخيل"(١٢).

قدمت فرقة سليم المعروفة باسم "التياترو العربى" يوم الخميس الموافق ٢٨ ديسمبر عملا آخر من برنامجها البيروتى والذى يرجح أنه عرض لأول مرة فى عام ١٨٥١ وهو "السليط الحسود" أو "الحسود السليط". تحكى هذه المضحكة الموسيقية قصة التنافس على طلب يد فتاة للزواج. يحبط مسعى "سمعان" وهو شاب متشائم لزواج ابنه مُدَرِّسِهِ "راحيل" ومن خلال سلوكه الأحمق يدفعها إلى يدى منافسه. تُكْتَشَفُ خطة سمعان الحقود حيث يدس السم للزوجين حديثى بالزواج لكن يُغْفَر له. أصدرت الأهرام نبأ عن العرض. نال العرض استحسان الجمهور إلى حد أنه ما إن أعلن عن الموعد حتى حدث اندفاع على المسرح. حُجزت كل المقاعد وعزفت الفرقة الموسيقية ألحانا شتى ثم رُفِّعَ السِّتَارُ ليلقى سليم على الأرجح خطبة يثنى فيها على الخديو وحاكم الإسكندرية. تفوق الممثلون على أنفسهم وتأثر الجمهور تأثراً شديداً ونقلت الأهرام تقريرا جاء فيه أن المسرح كان مزدحما فى هذه المسرحية مثلما كان فى ليلة الفرقة الأولى. أعيد عرض "هارون الرشيد" يوم السبت الوافق ٣٠ ديسمبر(١٣) وعلقت الجريدة قائلة إن العرض كان فى جوهره عرضا متقنا يثبت تحسنا تدريجيا فى العرض وكفاءة متزايدة للممثلين. وكما يحدث فى معظم التقارير الصحفية المعاصرة عن المسرح العربى نقل التقرير مجرد التفصيلات الضئيلة عن العرض، ولم يكد يذكر تمثيل الممثلين كل على حدة فى هذه التقارير، ولم يذكر أى شىء ذى أهمية عن المسرحية نفسها أو العرض أو التمثيل أو الموسيقى أو المناظر المسرحية. كان الكاتب واثقا من أن عروضهم سوف تلقى ثناء أكبر فى المستقبل وتمنى لهم النجاح مرة أخرى.

كانت مسرحية سليم ذات الثلاثة فصول "مى وهوراس" التى تأسست على مأساة كورنى "هـوراس" (التى عرضت لأول مرة عام ١٦٤٠) قد عرضت يوم السبت الموافق ٦ يناير ١٨٧٧[١٤] وكان هـذا الإعـداد نثرا أو شـعرا قد كتب فى تمام عـام ١٨٦٨ وقدم فى بيروت عام ١٨٧٥ وكان سليم قد أضاف فيما بعد أغانى شعرا. كانت بعض الألحان أغانى فرنسيـة شعبية مثل "الشعـب الفرنسى" و"مالبروك (مـالبورد) يذهـب إلى الحرب". كان سليم قد التزم بالقصة الأصلية واحتفظ بشجاعة بالإشارات المشتركة إلى أسمـاء الآلهـة الرومان. وحتى ذلك الحين كان المؤلفون يخشون من الإشارة إلى الآلهة الوثنية؛ خشية أن يعترض رجال الدين المسيحيون أو الشيوخ المسلمون على عرض مسـرحياتهم فـالحرب فى "ألبا" و"روما" تقسم عائلة، فـالفتـاة الرومـانيـة "مى" (كـامى) مـخطوبـة للألبـانـى كـواريس وأخـتـه مـالكا (سـابين) مـخطوبـة لشـقـيق "مى" "هوراس". فى مبارزة فردية يقتل "هوراس" "كورياس" ثم يقتل شقيقته "مى" لأنها تظل وفية لخطيبها. وقد أعلن حبيب غرزوزى فى الصحافة عن بيع طبعة بيروت من هذه المسرحية بفرنك ونصف فرنك وكذلك نسخة من ترجمة سليم (لعايدة) فيردى مقابل فرنكين[١٥].

عرضت "عايدة" العربية فى هذا الموسم القصير. وفى عام ١٨٧٥ كان سليم قد نشر فى بيروت مسرحيته المعدّلة ذات الخمسة فصول فى نثر مسجوع وشعر من نص كلمات لتراجيديا أوبرالية اتخذت منظرا لها مصر. ويحافظ سليم فى ترجمته على بعض موسيقى فيردى مضيفا بعض ألحان شعبية عربية رغم أنه يغير بعض المناظر المسرحية ويحذف الإشارات إلى الآلهة المصرية القديمة مثل إيزيس وأوزوريس. ويفسر سليم فى المقدمة أنه قام بالإعداد لأنه كان قد رأى عرضا "لعايدة" أثناء زيارته لمصر فى تلك السنة. تبدأ الترجمة المنشورة بإهداء شعرى إلى راعى سليم "الخديو إسماعيل" وتتضمن أيضا إهداء إلى "ج. انطونياد" أحد سكان الإسكندرية والذى يصفه سليم بأنه أحد المحسنين إليه ولا ينسى أن يطرى على الخديو إطراء مفرطا مرة أخرى مؤكدا أنه بَرّز على "خسرو" و"قيصر" فى أعماله.

أعيد عرض "مى" بعد ذلك فى مايو ومسرحيةً أخرى علاوة على ذلك من برنامج الفرقة ببيروت، وهى مسرحية حبيب مسك "الكذوب"(١٦).

وتتعلق هذه المضحكة التى كتبت فى ثلاثة فصول وقامت على مسرحية كورنى "الكذاب" (التى نشرت لأول مرة فى عام ١٦٤٣) بمحاولات شابين، ديب (دورانتى) وسعيد (ألسيب) للظفر بقلب محبوبتهما. يقع "ديب" فى غرام "هند"، ويقابلها، فيسلب قلبها وأختَها "سلمى" بأكاذيبه. يشتعل الأمير "سعيد" خاطب "سلمى" غيرةً عندما يسمع أكاذيب "ديب" ويرى استغلاله للفتاتين، ويدعو "ديبا" للمنازلة، وفى النهاية يُنْفَى "ديب" لكذبه، وتتزوج "هند" من آخر هو "سليم"، وتتزوج "سلمى" من "سعيد". كانت هذه القطعة المسرحية فى الشعر والنثر، وقد ترجمت من رواية إيطالية بقلم "حبيب مسك"، وراجعها سليم النقاش الذى أضاف إليها الموسيقى، وقدمت لأول مرة ببيروت فى ديسمبر عام ١٨٧٥ .

شجعت صحيفة الأهرام الناس على التوجه للمسرح، فقد كان من المحتمل أن يكون آخر عرض لفرقة النقاش فى هذا الموسم يوم الأحد الحادى عشر من فبراير على مسرح "زيزينيا"، حيث وُعِدَ الجمهور أن يشاهد مسرحية "الظلوم وعلى". من المحتمل أن تكون مسرحية "الظلوم"(١٧) تراجيكوميدية "دعجاء" لسليم النقاش، وسميت أيضا بـ"سليم وأسماء"، وهى عن مكيدة وقصة حب رومانسية عنيفة فى بلاط عربى، لكن تبقى الإشارة إلى "على" إشارة مضللة، فليس هناك شخصية فى مسرحية "الظلوم" تدعى "على"(١٨). وفى هذا المسرحية يحب شابٌّ صغير- سليمًا- بنتًا يتيمة "أسماء". و"أسماء" فى حقيقة الأمر ابنة أحد السلاطين. عندما ولدت، قام أحد الوزراء الذى يدرك أن السلطان يرغب فى ولد، بإبدالها بولد "الإسكندر" ولا تكتشف الحقيقة حتى نهاية المسرحية عندما يتزوج "سليم" "أسماءً". وقد كتبت المسرحية فى خمسة فصول، باللغة العربية الفصحى، مع استخدام نثر مسجوع وشعر مع مقاطع مغناة.

كانت فرقة سليم أول فرقة سورية تعرض أعمالها فى مصر، فلم يسبق أن خَبَرَ الجمهور مصرى من قبل تجربة مسرحيات سورية، على الرغم من أن المسرح السورى

العربى كان موجودا قبل ذلك بثمانية وعشرين عاما، أى بفترة أطول بكثير من المسرح العربى بمصر. ويمكننا فقط تخمين أسماء معظم الاثنى عشر ممثلا والأربع ممثلات فى الفرقة، بصرف النظر عن "أديب اسحق" و"يوسف الخياط" و"سليمان القرداحى". وربما كان شقيق "يوسف"، "أنطون"، عضوا فيها وربما كان آخرون من الممثلين وأخريات من الممثلات أعضاء وعضوات فيها– هم: "سعيد" و"باربرا" و"مريم" و"هند" و"لبنى". كان "إبراهيم الخادم" و"يوسف رعد" وممثل اسمه "الملك" جزءا من الفرقة ببيروت وربما شكَّلوا جزءا منها فى مصر.

كان أول تقييم نقدى للفرقة فى الجريدة الإيطالية "لا فينانتسا" La Finanza التى كانت أكثر موضوعية قليلا من الصحافة العربية، على الرغم من أنها أثنت على جهود سليم:

"أدى الرجال بما يكفى من الطبيعة واللامبالاة، لكن لا يمكن للمرء أن يقول نفس الشىء عن النساء اللائى كن تنقصهن المرونة فى حركاتهن ربما لأنهن مازلن مبتدئات وتحت التدريب"[١٩].

ويزعم "نيفيل باربو" فى مقال عن المسرح كُتِبَ عام ١٨٣٥، دون أن يذكر مصدره، أن سليما قدم ترجمات أخرى لمسرحيات أوروبية خلال موسمه بالإسكندرية، بما فى ذلك مأساة جان راسين "أندروماك" و"فيدرا" و"شارلمان ملك فرنسا" و"زنوبيا". ويعزى إلى "سليم" وصديقه "أديب إسحق" الفضل فى إعداد هذه الأعمال وتزويدها بالأغانى[٢٠]. تمت ترجمة فيدرا بقلم "إبراهيم الأحدب" وهى الترجمة التى كانت قد عرضت فى بيروت فى فبراير من عام ١٨٧٦ . فى دراما "فيدرا" التى عرضت لأول مرة عام ١٦٧٧، فإن "فيدرا" بعد أن تسمع أن زوجها "ثيزيه" قد مات، تكشف عن حبها لربيبها "هيبوليت" ويصدها "ثيزيه" على أية حال ويُخْبَر زَيْفًا أن ابنه حاول أن يهتك عرض زوجة أبيه، فيضرع إلى "نبتون" أن يصب جام انتقامه على ابنه، وفيما بعد يقتل وحش بحرى "هيبوليت"، وعندما تسمع "فيدرا" نبأ موته، تعترف بذنبها وتشرب السم. ومن المرجح أن تكون مسرحية "زنوبيا" التى كتبها "فرانسوا هيدلين" رئيس دير

"أوبينياك" (١٦٠٤- ١٦٧٣) تدور حول قصة الملكة "زنوبيا"، ملكة المستعمرة الرومانية فى "باليريا" منذ عام ٢٧٦ ق.م حتى عام ٢٧٢ ق.م، وأعلنت "زنوبيا" استقلالها عن روما، واستولت على مصر وهزمت تقريبا كل آسيا الصغرى وهزمها "أورليان" وأسرها وأخذها إلى روما.

وهناك عمل آخر ربما يكون قد عرض خلال هذا الموسم وهو ترجمة لأوبرا "ماير بير" وهو أوبرا "الأفريقية" التى كتب نص كلماتها "يوجين سكريب" والتى عرضت لأول مرة فى أوروبا عام ١٨٥٦ . وكان هذا العمل قد ضُمِّنَ فى موسم الأوبرا الإيطالية فى القاهرة والإسكندرية منذ عام ١٨٦٩ وتحكى "الأفريقية" قصة رحلة "فاسكو دا جاما" إلى أفريقيا الذى يعود بِأَمَةٍ، "سيليكا" (الأفريقية التى يرد اسمها فى العنوان)، التى يقع فى حبها، وتضحى بحياتها فى آخر الأمر، حتى يتمكن "فاسكو" من زواج حبيبته السابقة. كانت هذه الأوبرا محبوبة للغاية فى أوروبا. وقال النقاش أيضا إنه قد أعد مسرحية "ميتريدات" لراسين[٢١] (المكتوبة عام ١٦٧٣) رغم أن أصل الترجمة العربية للتراجيديا قام بإعداده على الأرجح "سامى القصيرى"، وعرضت فى بيروت عام ١٨٧٧ . والنص الذى لايزال باقيا هو الترجمة التى أعدها السورى "أحمد أبو خليل القبانى". يهزم "بومبى" "ميتريدات"- عدو روما اللدود-. ويتمنى ابناه "فارناس" و"زيفارس"- اعتقادا منهما أنه مات- الزواج من "مونيم" خطيبة الملك، ويعود الملك ويكتشف حبها "زيفارس"، ولظنه أن الاثنين قد خاناه، فإنه يأمر بموتهما. ينحاز "فارناس" إلى الرومان. ويُجْرَحُ "ميتريدات" جرحا خطيرا فى المعركة الأخيرة لروما، حيث يفوز "زيفاس"، وفى المشهد الأخير يبارك زفاف "مونيم" و"زيفاريس".

أديب إسحق

كان سليم قد دعا السورى أديب إسحاق، إلى أن ينضم إليه ويشاركه فى كتابة مسرحيات وليخرج ويمثل مع الفرقة. كان إسحق قد تعاون مع النقاش فى إعداد الفرقة فى سوريا[٢٢]. ولد إسحق (١٨٥٦-١٨٨٤)[٢٣] فى دمشق. كان يتكلم التركية

والفرنسية، ولما كان لديه استعداد أدبي، فإنه كتب الشعر وهو لا يزال في طور المراهقة. وكان سليم قد عمل في مصلحة الجمارك ببيروت، ثم في مكتب البريد. واختلط بالأوساط الأدبية في تلك المدينة وكان نشيطا في جمعياتها الثقافية. وقد كان أيضا صحافيا في بيروت. وكان قد كتب مسرحية في بيروت عنوانها "الحادثة الصينية" مع أعضاء من جمعية "زهرات الأدب"(٢٤).

وقد راجع إسحق "أندروماك" (المكتوبة عام ١٦٦٧) والتي عرضت في أمسية خيرية بعد وصوله إلى الإسكندرية وأضاف إليها أشعارا جديدة. في عام ١٨٧٥ وكان في التاسعة عشر من عمره ترجم مسرحية ذات فصول خمسة إلى نثر مسجوع بطلب من القنصل الفرنسي في بيروت(٢٥). وقد استقى القصة من أسطورة يونانية قديمة. تقع "أندروماك" أسيرة عندما يقتل زوجها "هكتور" وهو يدافع عن "ترُوى" ولكي تنقذ ابنها كان عليها أن تتزوج من الظافر "بيروس"، ولكي تظل مخلصة لزوجها ولا تضحي بابنها. تقرر أن تموت، لكن "أوريست" يقتل "بيروس" قبل أن تقدم على هذه الفعلة. والنص يسوغ استخدام عدة أغاني تركية. كتب إسحق "شارلمان ملك فرنسا" عندما وصل إلى الإسكندرية. وهذه المسرحية التراجيدية ذات الفصول الأربعة التي كتبت باللغة العربية الأدبية نثرا وشعرا كانت تتضمن أغانيَ. وهي ترتكز على مسرحية "هنري دي بونييه" (١٨٢٥– ١٩٠١) "ابنة رولان" وهي مأخوذة عن ملحق إضافي لـ"أغنية رولان" التي عرضت لأول مرة في فبراير من عام ١٨٧٥(٢٦). وتتعلق هذه المسرحية بالحروب التي دارت رحاها بين الفرنجة والعرب الذين فتحوا الأندلس. تروي قصة البطل الشجاع، جيرال، الذي ينقذ فتاة صغيرة، بيرتا (بيرت)، والتي حاول زعيم سكسوني أن يخطفها ويغتصبها. وهي ابنة "رولان" وحفيدة "شارلمان". ويزوجها "شارلمان" لـ"جيرال"، لكن "جيرال"، المحطم القلب، يهجر الفتاة ويصحب أباه "غانلون" الذي خدع "شارلمان"، إلى فلسطين.

بينما كان أديب إسحق في الإسكندرية كتب مسرحية ثالثة من خمسة فصول "غرائب الاتفاق في أحوال العشاق" ولا شك أن فرقة النقاش قد عرضتها(٢٧) ويبدو أن هناك خلطا ما بين هذه المسرحية ومسرحية كتبها النقاش، يقال إنه أكملها في

الخامس من مارس عام ١٨٧٧ وهى "غرائب الصدف" وقد نشرها فيما بعد فى الإسكندرية شقيق النقاش، "يوسف"[٢٨]. وتقع أحداث هذه المسرحية فى الهند. تصبح "لويزا" مخطوبة لجنرال "سير تشارلز". ويقع فى غرامها أمير هندى "سينيكرام"، وهو الذى يقبض عليها فى مؤامرة لتحرير الهند من الحكم الإنجليزى. ويموت ويطلق سراحها وتتزوج الإنجليزى فيما بعد. يُقتَل "سينيكرام" بيد خطيبها السابق الذى كان غائبًا وقتًا طويلاً، وهو الأميرال الفرنسى "ألبير" الذى يتزوج أخت "تشارلز". وقد قيل إن مخطوط مسرحية "أديب" سرق من بيته بـ"الحدث" قريبًا من بيروت. ويرجح أن تكون مسرحية إسحق أُعِدَّتْ عن ترجمة لرواية "الباريسية الحسناء"[٢٩] التى كتبتها الكونتيسة "داش"، وهو اسم مستعار للفايكونتيسة "دى بوالو دى سان مارس". كانت الكونتيسة "داش" قد كتبت عدة روايات عاطفية. وقد نشرت هذه الرواية عام ١٨٦٤ ويرجح أن تكون هذه المسرحية قد كُتِبَتْ وأعمالاً أخرى باللغة العربية الفصحى غالبا لأن اللهجة المصرية كانت غريبة بالنسبة إلى هذه الفرقة السورية، وكان هذان الكاتبان السوريان يجدان صعوبة شديدة فى أن يكتبا باللهجة المصرية العامية.

واصلت الأهرام تشجيعها لهذا المشروع. كان أحد المواطنين السوريين "سليم حموى"، قد كتب خطابا إلى الجريدة، فى الأسبوع الثانى للفرقة، يفسر فيه معنى الكوميديا؛ كى يشجع القراء أن يقصدوا المسرحيات:

> **"الكوميديات مسرحيات توصل الجد من خلال الضحك. ففيها أحداث حدثت بالفعل تُحَاكَى حتى يتعلَّمَ الإنسانُ دروسًا مدهشة منها. إن المشاهد يرى ما حدث من أحداث غريبة، فيحاكى الطيب ويتجنب ويرفض السيء، حيث إنه يرى الثناء الذى يجزل الفعل الجدير بالثناء واللوم الذى يقع على الفعل الشرير، وهكذا تتهذب أخلاق الرجل ويتقدم إلى أوج آداب السلوك والصلاح وقد قيل إن الملوك تعلموا السلوك الحميدة من هذه المسرحيات"[٣٠].**

وتواصل الخطاب فى العدد التالى:

"مثلاً، لو أرادوا أن يطلعوا السلطان ويعطوه بالتفصيل الأشياء الطيبة والشريرة التى تحدث له، فإنهم يصورون هذا على خشبة المسرح أمام الناس العاديين والنبلاء، وهم يحاكون كل شىء حدث له وما سمعوه عنه حتى يصدق المشاهد (الناظر) تقريبًا أن المشهد كان دون شك حدثًا حقيقيًا بلا أوهام أو نقائص".

وصف حموى كيف يمكن للمسرح أن يصور بكل صدق وأمانة حدثا. فعلى خشبة المسرح يمكن رؤية الحاكم جالسا فى مكان يليق بمكانته، محاطا بالحاشية وهم يقدمون فروض الطاعة إليه ويصبح الجمهور مختلطا عليه الأمر حول الواقع ويبدأ فى الاعتقاد أن الممثل (الشخص) هو حقا السلطان. ولا ريب فى بطلان أى قول تافه عن لا أخلاقية مهنة التمثيل، حيث يشير حموى- دون شك- إلى أن معظم الممثلين والممثلات (لاعبات) أُناس على خلق وأذكياء وفاضلون. وكل الممثلات يجب أن يكن على علم بالأدب وأن يكن منغمسات فى الدواوين الشعرية والعلوم الحسابية. وأشار حموى إلى كتابى الرحلات لـ"رفاعة بك الطهطاوى" و"سليم دى بسطرسى"[٣١] ليؤكد صدق قوله حول المسرح. وطمأن القارئَ أن سليم النقاش كان يبذل قصارى جهده بكل جدية ليصل إلى الكمال[٣٢]. وقال "حموى" إنه يأمل أن ينشر بحثا فى الموضوع فى مطبعته مطبعة "الكوكب الشرقى"[٣٣] ولم يظهر هذا البحث مطلقا.

قامت الجريدة الرسمية أيضا "الوقائع المصرية" بتشجيع جهود النقاش ولكنها لم تستمر فى هذا التشجيع حتى انتهاء الموسم. كتب "حبيب غرزوزى" فى الجريدة يثنى على "سليم" لهذه الأعجوبة التى أسعدت المثقفين بصفة عامة سواء الأجانب أو الأتراك أو المصريين أو السوريين. ولم يَرَ ميزة فى إهمال العرب للمسرح حيث يعتبره الأوروبيون مدرسة لتدريس مبادئ الأخلاق. ولم يجد الجمهور صعوبة فى فهم المسرحيات التى عرضت مثل "هارون الرشيد" و"الكذوب" و"مى" و"عايدة"[٣٤].

وعلى الرغم من كل هذا التشجيع من الصحافة والإعانات من الخديو إسماعيل ومساعدة عدد من كبار رجال الحكومة مثل "عمر باشا لطفى" حاكم الإسكندرية[٣٥]، فَإِنَّ "إسحق" قرر فى وقت ما من عام ١٨٧٧ أن يكف عن أنشطته المسرحية. ويبدو من تقارير الصحافة أن هذه الفرقة كانت ناجحة على نحو هائل، وهذا مما يثبت بطلان ما قرره كتاب آخرون رَأَوْا عكس ذلك مثل "باربو" و"نجم"[٣٦] وطبقا لمعاصرهم، "سليم الأنهورى" فإن "عقبات ثارت نتج عنها أن ألغيت عروض الفرقة". أصبح "أديب" فعلا "الخليل الوفى" وقد ألمح البعض إلى أن نصيحة "جمال الدين الأفغانى" هى ما أقنع الاثنين أن يتركا المسرح وأن يصبحا صحافيين. كان "إسحق" قد أُرسِل إلى القاهرة بخطاب تقديم إلى الأفغانى وسرعان ما أصبح واحدا من حوارييه وبمساعدته أخذ دكانا فى "باب اللوق"[٣٨] وجهز مطبعة وشرع فى إصدار جريدة أسبوعية "مصر" فى يوليو من عام ١٨٧٧ .

ظل النقاش مهتما بالمسرح، فكتب ومثَّل فى مسرحية أخرى "المقامر" ويمكن أن تكون واحدة من المسرحيات التى عرضت فى الأوبرا بالقاهرة[٣٩]. سافر النقاش إلى القاهرة فى يوليو. وذكر نبأ فى جريدة إسحق "مصر" أن "سليمًا" كان يأمل فى أن يحصل على تصريح من الحكومة كى يعرض مسرحياته فى أحد مسارح القاهرة على الأرجح فى موسم الشتاء التالى. وأكدت الجريدة أن الحكومة سوف تنعم عليه بهذا التصريح. أثنى الصحافى الذى ربما كان هو نفسه "إسحق" على مسرحيات "سليم" لكونها حافلة بالأقوال المأثورة والأغانى المؤثرة والشعر الرقيق الممتاز. وذكر أن روح الفكاهة فى مسرحياته له جانب جاد وأطلق على مسرح سليم "سوق عكاظ" العصر الحديث. كان "عكاظ" السوق الذى يعقد قرب مكة فى فترة ما قبل الإسلام ويرتاده شعراء مشتركون فى مباريات شعرية، ووُصف "سليم" بأنه أديب متفوق فى هذا الفن:

> **"فهو من أول العرب الذين أسسوا مسرحا منظما. وقد كان قصد الأفندى أن يدع هذه (الفرقة) تعرض فى القاهرة فى خدمة الخديو النبيل. وقد جاء إلى هذه المدينة؛ ليحقق هدفه لأن المجتمع**

المصرى عربى، وفرقة المسرح العربى بلا شك أكثر فائدة له من المسرح الأوروبى".

وشأن المقال الذى نشر فى الأهرام، حاول هذا المقال أن يقنع الحكومة العزوف والجمهور بفضائل المسرح. قال إن هذا الفن كان أحد أسباب تقدم المجتمع الإنسانى فى أوروبا وهو أحد متطلبات المجتمع بل إن المسارح ظلت مفتوحة حين كانت باريس محاصرة من جانب البروسيين عام ١٨٧١ . وهناك فوائد جمة للمسرح. قالت الجريدة إنه عَرْضٌ عامٌ لأخطاء البشرية ومحاسنها، إنه يبين معرفة العالمين وجهل غير المتعلمين. كما تُصَوِّرُ الأحداث بشكل يمكن المتفرج من تخيلها بعد ذلك، كصورة لا يمكن أن تمحى مطبوعة على ذهنه، ويتعذر محوها بسهولة. لكن الصوت الحى أيضا له تأثير هائل على المستمع. وشرح المقال كيف أنهم يجنون فوائد من هذه الانطباعات، لأنه من الواضح أن أى واحد يرى شخصا مقتولا يتأثر بطريقة مختلفة عن شخص سمع فقط عن الجريمة[٤٠]. وربما أعلنت أعداد لاحقة من الجريدة عن بيع نسخ من مسرحيتيه "مى" و"عايدة" كجزء من الحملة الإعلانية لإعاة فرقة "سليم" إلى القاهرة، وكانت النسخ تباع بأسعار مخفضة فرنك واحد للنسخة[٤١].

وربما عرض "جيمز سَنْوا" المصرى كوميديا جديدة من فصل واحد كتبها هو فى الثانى من أغسطس عام ١٨٧٧ فى مسرح الأزبكية، وذلك فى محاولة منه لإحياء مسرحه الخاص، وذلك حين خلقت فرقة النقاش المناخ الصحيح. وقد عرضت هذه المسرحية "مغامرة ستينتيريللو فى القاهرة" أمام حشد من الجمهور ويبدو أنها ترجمة إيطالية لمسرحياته العربية الأولى عن مغامرات أمير أوروبى فى الحريم. وقد قوبلت بعدم استحسان عام وصفير من الجمهور؛ لمنع عرضها. ورأى مراسل جريدة "لا فينانتسا" أن صنوعًا "سَنْوا" أخطأ فى محاولة أن يصلح عادات الحريم على خشبة المسرح. وعلى الأخص فى مصر حيث كانت هذه العادات موضع توقير، ففى مسرحية "سَنْوا" العربية عَبَّرَت فتاةٌ فى الحريم عن شكواها من أوجه الحرمان فى حياة الحريم. رأت الجريدة أن صنوعًا "سَنْوا" كان عليه أن يكتب كتابا عن الموضوع بدلا من

المسرحية. كان عليه أن يعرف أنه عندما يكون المرء ضيفا فى بيت شخص آخر، فإن عليه واجبات لياقة معينة(٤٢).

كتب صنوع "سنّوا" إلى الجريدة فيما بعد عن ملاحظات المراسل شارحا أنه لم يكن لديه النية في الهجوم على عادات البلد الحميمة وأعرافها. قبلت الجريدة ملاحظاته لأن "سنّوا"، طبقًا للجريدة، كان رجلا ذا عقل راجح ومشغول على الدوام بِتَقَدُّمِ مصر الثقافى(٤٣). وليس من المعروف ما إذا كانت قد عرضت ترجمات أخرى إلى الإيطالية قام بها صنوع "سنّوا" على المسرح الأوروبى فى مصر. ترجم صنوع "سنّوا" أيضا أول أوبريت له إلى الفرنسية، لكن صديقا له، كان يضع لها موسيقاها، فقدها(٤٤). وعلى الرغم من أنه ظل فى مصر حتى يونيو من عام ١٨٧٨، إلا أنه يبدو أنه لم يلعب دورا فى إحياء الدراما العربية فى نهاية العقد الثامن من القرن التاسعَ عشرَ، وبعد هذا الصدام لم تعد له علاقة بالمسرح.

يوسف الخياط

يبدو أن النقاش فشل فى مسعاه لجمع أموال لفرقته، وتسلم قيادة الفرقة، تحت نفس الاسم "التياترو العربى"، واحد من أبرز ممثليها، هو يوسف الخياط (؟- ١٩٠٩) وهو مواطن سورى(٤٥). أصبح الخياط مشهورا لمهاراته فى أداء أدوار النساء وظل يسند أدوار النساء إلى الصبية؛ لأنه لم يستطع أن يجد ممثلات يقمن بهذه الأدوار، ورغم أن الصبية وجدوا أنه من الصعب أن يتمكنوا من هذه الأدوار فقد ساعده أخوه، أنطون، الذى لعب أدوارا هامة(٤٦). وكان فى نية سليم أن يعود للانضمام للفرقة لو أثبت الخياط نجاحه(٤٧). وكانت أولى أحدى المسرحيات التى عرضتها الفرقة تحت قيادة الخياط فى ذلك الخريف هى المضحكة التى كتبها بشارة ميرزا "صُنْعُ الجميلِ" وقُدِّمَتْ على مسرح زيزينيا بالإسكندرية يوم السبت الموافق ٢٢ سبتمبر من عام ١٨٧٧ كما كان ذلك مدعاة سرور عظيم للجمهور، وأعيد عرضها فى اليوم التالى. كانت تلك

المسرحية قد عُرِضَتْ عدة مرات فى بيروت عامى ١٨٧٥، ١٨٧٦ . ومرة أخرى كانت جريدتا "الأهرام" و"مصر" هما اللتان قامتا بمعظم تغطية الفرقة. أملت الأهرام أن يجعل الله المشروع يزدهر حتى يستجيب الناس بالحضور[٤٨]. وأعيد عرض نفس هذه المسرحية فى يوم ٢٩ سبتمبر، أمام جمهور صغير هذه المرة بسبب الحرارة الخانقة. فى يوم الجمعة الثانى من نوفمبر[٤٩] قدمت مع مضحكة "البخيلان" وهى مجهولة المؤلف[٥٠]. وفى الثالث من نوفمبر عرضت الفرقة مضحكة أخرى مجهولة المؤلف "البخيل والشيطان"[٥١].

وكانت الفرقة ستقدم عرضا آخر يوم الجمعة ٢٣ نوفمبر[٥٢]. وقُدم العرض النهائى على مسرح زيزينيا فى العاشر من يناير عام ١٨٧٨ لجمع أموال لـ"جمعية الإعانة الوطنية" لمساعدة جرحى الحرب المصريين فى الحرب التركية الروسية (١٨٧٧– ١٨٧٨). تضمنت الأمسية ترفيها موسيقيا و"يانصيب" ومسرحية عربية ذات فصل واحد "الحكيم المغصوب"، وربما كانت هذه من إعداد محمد عثمان جلال عن مسرحية موليير " طبيب رغم أنفه" التى نشرت لأول مرة فى عام ١٨٧١ وإذا كانت كذلك فقد كانت المرة الوحيدة فى تلك السنين المبكرة التى عرضت فيها مسرحية لمؤلف مصرى من قِبَلِ فرقة من الفرق السورية. قدمت فرقة الخياط خدماتها لهذه الجمعية مجانا[٥٣]. فى يوم ٢٣ من ديسمبر كتب "جابريل شارم" بحماس عن عرض هذه المأساة "الأخوان المتحاربان" التى شاهدها على مسرح "الكوميدى" ثم انتقلت الفرقة إلى القاهرة وربما قَدَّمَتْ عروضًا فى الطريق فى مدينتى دمياط والزقازيق بالدلتا، يرجح أن تكون هذه أول عروض مسرحية فى مصر خارج القاهرة والإسكندرية[٥٤]. صحب الخياط فرقته إلى القاهرة بتشجيع من الخديو، فقد كان إسماعيل قد أصدر أمرا بأن تُفْتَحَ الأوبرا لعرض مسرحياتهم. كانت هذه هى المرة الأولى التى تُقَدَّمُ فيها مسرحيات عربية فى مسرح الأوبرا بحضور الخديو. وقدمت الفرقة بعد ذلك بأسبوع مسرحية "الظلوم أو الطاغية" ومن الأرجح أنها عنوان آخر لمسرحية سليم النقاش "الظلوم"[٥٥].

عادت الفرقة إلى الإسكندرية بعد موسم قصير، حيث عرضت مضحكة وهزلية عربية على مسرح زيزينيا يوم الثلاثاء الموافق ٢٦ من فبراير لـ"جمعية القديس يوحنا الرحوم الكاثوليكية الخيرية اليونانية" (جمعية القديس يوحنا الرحوم، من أجل فقراء الجمعية)، ومن المحتمل أن تكون هذه المضحكة قد عرضت بدلاً من مسرحية "الأخوان المتحاربان" وهى ترجمة أخرى لمسرحية راسين "الأخوة الأعداء" التى كانت الفرقة تنوى أن تقدمها أمام الجمعية[٥٦]. ففى يوم السبت الموافق الثانى من مارس كان من المفروض أن تعرض مضحكة ذات ثلاثة فصول "الجنان" أو ما أسمته الأهرام "الجنان"[٥٧]. ويرجح أن يكون أحد هذين العنوانين خطأً مطبعيا. كان هذا آخر عرض للفرقة فى موسمها الأول.

بدأت الفرقة أنشطتها مرة أخرى فى خريف عام ١٨٧٨ وفى هذه الأثناء فتح الخياط متجرا للكتب، "مكتبة الإسكندرية" فى منطقة المنشية فى وسط البلد بالإسكندرية قرب مسرح زيزينيا[٥٨] ربما ليضيف إلى دخله فى أشهر المصيف. واصلت الأهرام تغطيتها الصحفية للفرقة فى الخريف بالتعاون مع جريدة "التجارة" شقيقة جريدة "مصر". كانت جريدة "التجارة" اليومية قد تأسست فى مايو من عام ١٨٧٨ على يد إسحاق والنقاش؛ إذعانًا للأفغانى[٥٩]. لم يكن لإسحق علاقة قوية بالنقاش حين غادر الإسكندرية وخططت الفرقة لتقدم يوم الثلاثاء ٢٩ أكتوبر على مسرح زيزينيا "الأخوان المتحاربان". ربما كان عنوانًا بديلاً آخر لإعداد مسرحية راسين وأُتْبِعَتْ هذه المسرحية بأخرى هزلية تتناول مأساة راسين التاريخية والصراع بين أخوين على عرش طيبة. وقد قدمت المسرحية لجمع أموال للجمعية الخيرية الأرثوذوكسية اليونانية[٦٠]. وبحلول ديسمبر كانت الفرقة قد انتقلت إلى القاهرة مرة أخرى حيث أعيد عرض نفس المسرحية على مسرح "الكوميدى" يوم ٢٣ ديسمبر[٦١].

كتب "جابرييل تشارم" بحماس عن عرض مأساة "الأخوان المتحاربان" التى كان قد شاهد عرضها فى مسرح "الكوميدى": "لقد استمتعت أنا شخصيا لدرجة أننى لم أندم لحظة أننى فاتتنى المسرحيات الهزلية والكوميدية السابقة".

وهو يعطى وصفا منفردا نابضا أيضا بالحياة وممتعا لما كان عليه تمثيل هذه الفرقة:

"... وقفوا هناك يشاهدون بلايا هذين الابنين من أبناء "أوديب"، اللذين كانت نزاعاتهما الدموية تستدر دموع كل العالم المتحضر. لم يكن الممثلون مستوعبين أدوارهم بشكل لا يسمح بتوقفهم من آن لآخر حتى فى منتصف خطاب مهيب عنيف ليستديروا باتجاه مقصورة الوالى ليدندنوا أغنية على شرف الباشا، مصحوبة بحركة رأس بالغة الغرابة. وفى النهاية عندما يموت "ايتوكليز" و"بولينوس" اللذان حملا علاوة على ذلك اسمين عربيين بطريقة مأساوية للغاية فإن الفرقة الموسيقية وقد تملكها جرح بطىء غير معروف من أجل اللياقة الأدبية أو ربما لاعتبار ما فى غير محله شرعت تعزف بحركة سريعة نشيد "المارسيلييز"، وربما كان ذلك طريقة للإشارة إلى أن المسرحية من أصل فرنسى وسقط الأخوان على أصوات "دم غير نقى". وبعد العرض جاءت المضحكة وقد استعيرت من مخزون مسرحيات القصر الملكى، وكان موضوعها بلايا سائق قطار يفاجئ بزوجته متلبسة بالخيانة، لكن العرب لديهم تقدير عظيم لكرامة الفن لدرجة أنه لا يمكنك أن تضع أمام جمهور عريض بلوى تدعوه للأسى تخص وقار سائق قطار بسيط. ولذا فإنهم بناء عليه، استبدلوه بجنرال إيطالى بصفته عضو مجلس شيوخ رومانى، وهو ما لم يسمح بأى شك فى مكانته وجنسيته. ولم أر مطلقًا شيئًا أكثر إضحاكًا من هذا الجنرال- عضو مجلس الشيوخ- فى مشهد حل العقدة المتأزّم، وهو يمسك بسيفه مثل شمعة رفيعة فوق رأس المذنبين. ومن المؤكد أن منظره لم يكن منظر تهديد لهما بالقتل.

وهكذا فإننا نرى أن الفن العربى قد أفاد بشكل غريب من مدرسة المسرح وأن جهود إسماعيل باشا فى أن يؤقلم الأدب الفرنسى فى مصر قد أنتجت تأثيرات مدهشة(٦٢).

فى أوائل يناير، أوردت الجريدة القبطية "الوطن" تقريرا جاء فيه أن الفرقة قد قدمت مؤخرا عرضا تضمن أغانى عربية وموسيقى وشعر (قصائد) (٦٣). وفى يوم الاثنين الموافق السادس من يناير عام ١٨٧٩ عرضت الفرقة مسرحية عربية ذات ثلاثة فصول أمام الخديو ووزرائه، وأثنت جريدة "مصر" على الخياط لقدرته التمثيلية(٦٤)، وعنوان هذه المضحكة غير معروف. وقدمت الفرقة، وهى لا تزال فى القاهرة دون شك فى الثانى عشر من يناير مسرحيات أكثر إدهاشًا أمام الخديو والعديد من موظفى الحكومة. علقت جريدة "الوطن" قائلة: "إن كل واحد فسر حضور الخديو على أنه إشارة واضحة ودليل رائع على أن فخامته يشجع الشرقيين فى مشروعاتهم وأعمالهم وليس هناك شك فى أنه أنعم بعطفه على كل أولئك المشتغلين بهذا المشروع الممتاز بكرمه المعهود"(٦٥)، ولعل هذه الملاحظة تشير إلى أن الخياط كل يتلقى دعما ماليا من الخديو كما تلقى النقاش قبله.

وبحلول يوم ٢١ يناير كانت الفرقة قد انتقلت إلى الأوبرا حيث حضر الخديو وعائلته ووزراؤه عرضا لمارون النقاش هو "هارون الرشيد"(٦٦) الذى كان قد أصبح مقياس قيمة فى برنامج الفرقة، فقد أعلن مراسل "التجارة" بالقاهرة أنه من الواضح أن الفرقة كانت ناجحة فى المدينة ورحب مراسل جريدة سكندرية أخرى بالقاهرة، جريدةَ "الإسكندرية" بكل حماس بالفرقة وعبر عن اعتقاده بأن المسرح لم يكن فقط للضحك والتسلية لكنه كان مدرسة عامة عظيمة تقع فائدتها بين التسلية والحب. وردد رئيس تحرير "الإسكندرية" صدى هذه المشاعر وأبدى ندمه على أن الافتقار إلى المساحة منعه من الكتابة عن أنشطة الفرقة(٦٧).

وكان هناك زعم بأن عرضًا لمسرحية "الظلوم" حضره الخديو فى حفل بمناسبة بدء الموسم بالأوبرا فى التاسع من فبراير عام ١٨٧٩ أغضب فخامته بسبب إشاراته

إلى الظلم والظالمين، فقد كان إسماعيل يعتقد أن مثل هذه التعليقات إشارة إليه هو نفسه وإلى حكمه للبلد. كانت الأهرام قد أعلنت أن المسرحية ستعرض يوم الأحد التاسع من فبراير عام ١٨٧٩ بدار الأوبرا وأن الدخل سيذهب إلى ممثله الفرقة الأولى "الست مريم". كان بطل المسرحية حاكما مستبدا طاغية، والدراما تدور حول الفظاعات التي يقترفها وسقوطه فى النهاية. وتنتهى المسرحية بكلمات "إننى أعرف حجم خطئى. إن الله يعيب الظلم وكل ظالم". وطبقا لبعض التقارير، أدت هذه المسرحية إلى ترحيل الخياط وفرقته إلى سوريا، أو على الأقل أمرها بأن تغادر القاهرة، ويقال إن الأوبرا أغلقت عندئذ فى وجه الفرق المسرحية العربية حتى عام ١٨٨٢[٦٨]. ويبدو خطأ هذه التقارير، حيث ظلت فرقة الخياط تمثل عروضا بالقاهرة فى فبراير ومارس، وأعيد تمثيل مسرحية "الظلوم" فى الثانى من أبريل[٦٩].

قدم العرض الأخير بالقاهرة يوم الأحد الموافق التاسع من مارس وكان عرضا لمسرحية سليم النقاش "مى وهوراس" التى أضيفت إليها بعض أجزاء جديدة وألحان مؤثرة ومشاهد رائعة (مناظر) [٧٠]. وفى نفس الشهر، عادت الفرقة إلى زيزينيا بالإسكندرية وكانت ستقدم عرضها الأخير على مسرح زيزينيا فى يوم الاثنين ٢١ أبريل وهو "هارون الرشيد"[٧١]. وعاد أديب إسحق وسليم النقاس عودة قصيرة إلى المسرح فى يوم الأحد ١٧ من مايو بمسرح زيزينيا حيث قدما أيضا "هارون الرشيد" من أجل الخير للجنة مساعدة الجرحى فى الحرائق فى دمشق والموسكى بالقاهرة (لجنة إعانات المصابين بحريقة سوريا والموسكى). كان النقاش وإسحق عُضْوَيْنِ فى هذه اللجنة ويبدو أن العرض قُدِّمَ بمبادرة من النقاش وعرضته مجموعة هواة ربما وليس بواسطة فرقة الخياط. عمل النقاش الترتيبات للدعاية للحدث فى الجريدتين اللتين كان يديرهما: "مصر" و"التجارة" طالبا دعم الصحافة الأوروبية للإعلان عنه. عزفت فرقة عسكرية فى تلك الأمسية وغنيت أغنيات فى الفن ألقتها المطربة المشهورة "السيدة بزادة"، وقد حضر العرض جمهورٌ عريض تضمن حاكم الإسكندرية، مصطفى فهمى، وجمال الدين الأفغانى[٧٢].

سليمان القرداحى

خلال الصيف كان هناك عدد من العروض المسرحية العربية بالإسكندرية من بينها أول مسرحية من إخراج السورى سليمان القرداحى، فقد عرضت المسرحية "مسرحية حسن حسّان" يوم العاشر من يونيو بمسرح الفييرى بالإسكندرية.

وليس معروفا من الذى قدمها ولا مؤلفها، رغم أنه من المحتمل جدا أن تكون مسرحية مدرسية(٧٣). ورد نبأ عن هذا فى جريدة "الوقت" التى كانت قد افتتحها الأخوان تقلا عندما كانت الأهرام معطلة مؤقتا. نظم القرداحى (؟- ١٩٠٩) عرضا لمسرحيتين أحدهما عربية والأخرى فرنسية فى يوم الخميس الموافق الثالث من يوليو لتعرضهما على الأرجح تلميذات بمدرسة زوجته للبنات (مدرسة البنات الوطنية) (٧٤) الكائنة بشارع شريف بالإسكندرية، بعد الامتحانات السنوية وتوزيع الجوائز. كانت زوجته "كريستين" قد أسست هذه المدرسة عام ١٨٧٧ كان القرداحى ممثلا فى فرقتى النقاش والخياط. كان بين الجمهور ضباط جيش وكثير من أعيان المسلمين والمسيحيين(٧٥).

وفى الصيف التالى عرضت المدرسة مسرحية أخرى يوم الخميس الموافق الخامس من أغسطس عام ١٨٨٠ هى مسرحية "تليماك"، والتى ربما كانت من إعداد السورى سعد الله بستانى. كانت "تليماك" التى نشرت ببيروت عام ١٨٧٠ بترجمة عربية، قد عرضت لأول مرة ببيروت فى يوليو ١٨٦٩ . كتبت مسرحية "مغامرات تليماك" فى عام ١٦٩٩ كرواية تعليمية لدوق "بجندى"، حفيد لويس الرابع عشر وولى العهد. يقوم "تليماك" برحلة بحرية بحثا عن أبيه "عوليس"، بصحبة الإلهة "مينرفا" التى تتنكر فى هيئة شخص ناصح مخلص. التقيا على جزيرة "أوجيفى" بواسطة الحورية "كاليبسو". حفظ الشخص المخلص "تليماك" من إغراءاتها. وقد قُدِّمَ العرض على مسرح زيزينيا لأن المدرسة لم تكن كبيرة بما يكفى لأن تسع الجمهور. عرضت أمام الخديو توفيق وأعضاء الحاشية وحاكم الإسكندرية(٧٦) وقدمت أموال للفقراء لحساب الجمعية اليونانية الكاثوليكية الخيرية بالإسكندرية. تضمنت المسرحية كثيرا من الأغانى،

وأشارت جريدة "لومونيتور إيجيبسيا" أن هذه لم تكن مثل مسرحية مدرسية متوسطة المستوى(٧٧).

"حتى هذا اليوم كان توزيع الجوائز حافزا للطلبة على إظهار مواهبهم واستعداداتهم الدرامية إلى حد ما من خلال مسرحيات بسيطة ذات طابع أخلاقى. لا يملك "بيركوين" إلا أن ينحنى لها احتراما. وفى مساء الخميس شاهدنا على مسرح زيزينيا تجربة كانت من الجرأة بحيث أحدثت مفاجأة شديدة ومع ذلك فقد حققت نجاحا حقيقيا. حيث تخلت طالبات مؤسسة قرداحى عن عادات الروتين مع تمسكهن بالخط الكلاسيكى القديم واقتبسن من مغامرات تليماك موضوعا لمسرحيتهن واخترن لعرضها منطقة مسرح زيزينيا الكبيرة. قد ترون فى ذلك تهورا لكنكم تذكرون المثل القديم الذى يقول "الحظ أو النجاح حليف الجرئ". إن آنسات المؤسسة هن اللائى واتتهن الشجاعة النادرة والجرأة على تقديم المشاهد الرئيسية الرائعة، وذلك باللغة العربية وقد شاهد سمو الخديو هذا العرض الرائع الممتاز وبهر سموه نبوغ خاص فى صفاء النطق الذى تتمتع به هؤلاء الممثلات الصغيرات اللائى يبذلن طاقة تفوق سنهن وذلك طوال خمسة فصول طويلة وهن يعبرن عن عواطف ليست لديهن أية فكرة عنها"(٧٨).

لم يكن التياترو العربى، فرقة الخياط، يمثل هذا النشاط فى موسم شتاء ١٨٧٩ . كان راعى الفرقة الخديو إسماعيل قد عُزِلَ فى يونيو من عام ١٨٧٩ . وربما كان خليفته توفيق أقل نزوعا لأن يمنح دعمًا ماليا للمسرح العربى. كان العرض الوحيد الذى قدم مقررا ليوم الخميس الرابع من ديسمبر من عام ١٨٧٩ بالقاهرة عندما قررت الفرقة أن تقدم ثلاثة أوبريتات ذوات فصل واحد للاحتفال باعتلاء الخديو الجديد العرش(٧٩). وربما كان الخياط يأمل فى أن تشجع هذه الأمسية الخديو الجديد على الاستمرار فى تقديم الدعم المالى للفرقة كأبيه.

عبد الله نديم

احتكر السوريون المسيحيون المسرح العربى فى مصر لمدة تتجاوز الثلاث سنوات، وكان هذا الاحتكار قد انكسر على يدى السيد عبد الله نديم، أول مصرى منذ عام ١٨٧٢ يكتب للمسرح العربى. ربما كان المصريون قد ثبطت همتهم عن توريط أنفسهم فى المسرح بعد الطريقة الديكتاتورية التى أغلق بها مسرح صنوع "سَنْوا". كان نديم (١٨٤٣- ١٨٩٦) [٨٠] قد تلقى تعليما تقليديا إسلاميا، وقد اكتسب شهرة بصفته شاعرا وخطيبا واختلط فى شبابه بالأوساط الأدبية فى الإسكندرية وطنطا وقضى سنوات عدة شاعرا جوالا (أدباتى) يقوم بتسلية أعيان القرى فى حفلات شربهم فى الدلتا. ودُعِىَ "نديم" لنجاحه فى تسلية الأغنياء. وفى بواكير العقد الثامن من القرن التاسع عشر، حين كان يعمل موظفا فى "القصر العالى" بالقاهرة مقر الأميرة أم الخديو إسماعيل وملتقى العديد من العروض المسرحية انضم إلى الأوساط الثقافية بالمدينة والتقى بأبرز أدباء العصر. كان قد أصبح فى القاهرة شأن صنوع "سَنْوا" جزءا من حلقة الأفغانى وسافر فى أوائل عام ١٨٧٩ إلى الإسكندرية بتعليمات من الأفغانى لينضم إلى أديب إسحق وسليم النقاش لنشر مذاهب الأفغانى وأفكاره. بدأ يكتب مقالات لجريدتهما "مصر" و"التجارة" وأصبح مهتما بالمسرح من خلال اتصاله بالأخوين السوريين.

أسس نديم فى أبريل ١٨٧٩ جمعية وطنية اجتماعية ثقافية[٨١] بالإسكندرية بنصح من صديقيه (الجمعية الخيرية الإسلامية). أُسِّسَتِ الجمعية لمساعدة فقراء المدينة وفتحت أيضا مدرسة لأبناء الفقراء واليتامى فى يونيو ١٨٧٩ وأصبح نديم مديرها. قدم الطلبة فى الخامس من فبراير عام ١٨٨٠ مسرحية بالفرنسية، وأصدرت جريدة النقاش "المحروسة" تقريرا عن العرض[٨٢] وساعد نديم فى تأسيس جمعية أدبية فى المدرسة للطلاب يمكنه من خلالها أن ينشر أفكاره ويعلم شباب مصر، أُسِّسَتْ هذه الجمعية، جمعية الفنون والآداب فى المدرسة فى يوم ٢٢ من أبريل بواسطة التلاميذ؛ لمكافأة الطلاب الناجحين ولمساعدة الفقراء منهم ولاستخدام المسرح للمناظرات

والمسرحيات والمناقشات وللحفاظ على حقوق الطلاب المدرسية. كانت الجمعية مفتوحة لأى طالب من أية مدرسة ومن أى بلد أو عقيدة ورئيسها كان "أحمد منيب"(٨٣). كانت هذه أول جمعية درامية للهواة بين الفرق العربية فى مصر. أراد نديم أن يألف طلبته هذا الجنس الأدبى الجديد: الدراما. أخرج نديم المسرحيات التى قام بالتمثيل فيها جنبًا إلى جنب مع الطلاب وكان هو أيضا كاتبَ الجمعية الدرامى.

أوردت المحروسة نبأ عن أحد عروض مسرحيات نديم "الوطن وطالع التوفيق" وهى تورية عن اسم الخديو توفيق. عرض هذه المسرحيةَ ذات الفصول الأربعة الطلبةُ فى فناء المدرسة يوم الاثنين الثانى من أبريل أمام حشد من الجمهور ضمَّ الأمراء والأعيان. كان ولى العهد عباس نصيرا للمدرسة. كانت المسرحية ناجحة إلى درجة أن الكثيرين طلبوا إعادة عرضها. حيث إنها أظهرت فضائل الخديو ووزرائه(٨٤). أعيد عرض المسرحية فى ذلك الصيف يوم ١٢ يوليو على مسرح زيزينيا أمام الخديو وحاشيته. افتتح نديم العرض بقصيدة مهداة إلى الخديو وكذلك ألقى أشعارا تُثْنِى على الوزراء، رياض باشا، فخرى باشا، البارودى، على مبارك، فوزى باشا، ومحمود باشا فكرى. بيعت تذاكر هذا العرض بمجرد صدورها وحقق نجاحا هائلا. وانبهر توفيق إلى درجة أنه منح الجمعية مائة جنيه حيث ذهب جزء من المال كجوائز للطلاب الناجحين والباقى للمحتاجين(٨٥).

المسرحية تَهَكُّمٌ مستتر على ظروف البلد الاجتماعية والسياسية وهى بلا حبكة، لكنها سلسلة من الحوادث بين شخصية الوطن المصورة فى شكل بشرى والفلاحين وسكان المدن وموظفى الحكومة والبحَّارة وأحد الحجاج. وجميعهم يتجاهلون إصراره على أن كل أطفال مصر عليهم أن يتعلموا لرفع مستوى المعيشة، وفى النهاية يستجيب الوطن "عزت" ويقرر أن يؤسس مدرسة لتعليم الأطفال. والمسرحية تدور حول تدهور مصر، وتهاجم الطغيان وسوء الحكم وتكشف الظلمَ والفسادَ والضرائبَ الجائرةَ وتَدَخُّلَ الأجانب فى شؤون مصر، ويوضح نديم أنه من الضرورى دراسة أسباب تقدم الأمم الأخرى، كما يجب أن يفكر المصريون فى الأعمال المجيدة التى قام بها أسلافهم. وأقام

تباينا بين قوة مصر سابقا وبين عبوديتها الراهنة وبين علم المصريين القدماء والجهل المتفشى اليوم وبين الجهود التى يجب أن تبذل للصعود من هذه الهاوية. كان الجديد فى المسرحية الروح الوطنية التى حاول نديم أن يفعم بها مواطنيه عن طريق كشف أنشطة الطبقة الحاكمة والموظفين الأتراك مما يؤدى إلى التدهور، وتشجيع التوسع فى نظام التعليم وتعزيز الحاجة إلى العلم والمعرفة(٨٦). وهناك، قرب نهاية المسرحية، بعض الثناء على توفيق ووزرائه بصفتهم مخلصين مأمولين للأمة. وصف نديم نفسه المسرحية فى جريدته التهكمية "التنكيت والتبكيت" فقال إنها تصور:

"حالتّنا وما كنا فيه من الذل والإهانة وما تحملناه من المظالم والمغارم، ثم تخلصت بجلوس مولانا الخديو ومساعدة وزرائه الكرام على أفكاره الحسنة ومقاصده الخيرية وما يعانيه رجاله من الاشتغال بحفظ الأمة وصيانة الوطن وما تنورت به الأفكار حتى اهتدت لفتح الجمعيات التى بها تكثر المعارف وتعود ثروة البلاد"(٨٧).

كُتِبَت المسرحية باللغة العامية رغم أن كلام الوطن والبدو باللغة الفصحى بسبب مكانتهم وتتضمن المسرحية شعرا.

قَصَدَ "بُتْلَر"– معلم خاص بالبلاط– واحدا من عروض مسرحيات شهر يوليو، ولأنه فهم القليل منه، فإنه وجده مُمِلاً إلى حدٍّ ما:

"كان أمرًا رديئًا، أربعة فصول، طول كل فصل ساعة دون تغيير للمناظر، ولا حبكة ولا حدث.. دخل فى أول الأمر عجوز ذو لحية بيضاء (وطن) جلس على كرسى بين زهرتى ورد، يئن ويغمغم لمدة ساعة يدخل بعده شيخان ثريان بملابس محلية يدخنان غليونين طويلين من الياسمين جلسا على مقعدين واحد إلى اليمين وواحد إلى يسار العجوز ذى اللحية البيضاء وتحادثوا لمدة ساعة، وعندما غادرا دخل فلاحان يتكئ كل منهما على

عكازه فى وضع مماثل وتكلما أيضا لمدة ساعة تبعهما اثنان من حزب "مصر الفتاة" تكلما على نفس النحو لمدة ساعة كان خطابهما سياسيا كله، وبدا مملا بشكل يدعو إلى اليأس وأعترف أننى هربت بعد الفصل الأول من هذه الدراما السقيمة جدا"[٨٨].

قام الطلاب أعضاء الجمعية بعرض مسرحية أخرى كتبها نديم بعنوان "النعمان" أو "العرب" على مسرح زيزينيا على الأرجح عام ١٨٨٠ أمام الخديو والأمراء والأعيان والمدرسين. أوضح نديم فى مسرحيته مزايا العرب والأعمال البطولية التى أنجزوها[٨٩]. كان النعمان اسمًا للعديد من الملوك العرب قبل الإسلام. وطبقا لما يقوله نديم فإن المسرحية فاضت بأسلوب أدبى (بديع) وتشبيهات تمثيلية وعبارات مجازية وبيان.

كان يوسف الخياط لا يزال يأمل فى دعم مالى لأنشطته. فى أغسطس ١٨٨٠ مُنِحَ متعهد الحفلات الفرنسى "لاروز" حق استخدام الأوبرا فى موسم الشتاء التالى بالإضافة إلى إعانة مالية بلغت تسعة آلاف جنيه مصرى. أثار هذا التخصيص وقت الانخفاض فى المصروفات الحكومية صَيْحة احتجاج فى الصحافة. أعرب محرر جريدة "الوقت" عن أملهم فى أن تكون هذه الإعانة المالية إشارة إلى أن الدعم المالى فى طريقه إلى فرقة الخياط. كان من الواضح أن كثيرين أرادوا أن يروا إحياء فرقة محترفة بعد فاصل زمنى دام ثمانية أشهر.

"لقد فَرِحَ مواطنونا بذلك النبأ (نبأ الإمتياز الذى حصل عليه لاروز) معتقدين أن (السلطات) سَتُتْبِعُ هذا بمنح الإذن بمساعدة إدارة التياترو العربى، ومما أعطى دعما لهذا الاعتقاد هو اهتمام الإدارة الحالية بتمهيد الطريق للتقدم والتعليم لنشر الفوائد، الذى أنفقت الحكومة من أجله المبلغ المذكور، فلا تُعَلِّمُوا الوطنيين أمورًا ليس للغة العربية فيها نصيب! إن معظمنا لا يعرف لغات أجنبية جيدا، ومن المعروف أن الشخص الذى لا يعرف تلك

اللغات يحتاج إلى هذه الفائدة أكثر من أولئك الذين يعرفونها. وفضلاً عن هذا فإن المسرح العربى مجهز بشكل أفضل ويكلف أقل، إنه يحتاج فقط إلى ربع المساعدة التى توفر (للاروز) أو لغيره، ونحن نعتقد أننا يجب أن نقول إن مصر عربيةً، وهذا البلد يستحق اعتبارا أكبر ويستحق أبناؤها اهتماما أكثر. لهذه (الأسباب) فإن كل واحد متأكد أن المجلس (الوزراء) سوف ينظر عاجلا فى الطلب الذى تقدم به يوسف أفندى الخياط، مدير "التياترو العربى"، ونحن نعتقد أنه سوف يصدر أمرا سريعا حتى يتمكن من أن يستدعى الفرقة (الكومبانية) وأن يجعلها جاهزة تماما فى الوقت المناسب"[٩٠].

كان من الواضح أن الخياط قد تَقَدَّمَ بطلب لمجلس الوزراء للحصول على مساعدة مالية، وقد وجد هذا الطلب تأييدا صادقا وقلبيا من جريدة *"الوقت"* بكل إخلاص. وتلقت الجريدة الكثير من الخطابات من قرائها فى طول مصر وعرضها تؤيد وجهة نظرها فى هذا الأمر[٩١]؛ ولكن لم يكن هناك أى استجابة عاجلة من الحكومة.

وجدت الجالية القبطية فرصتها للترفيه عن الخديو وضيافته. وفى أغسطس ١٨٩٠ قدم طلبة مدرستها، مدرسة الجمعية الخيرية القبطية، مسرحية "الملك المنصور" على مسرح زيزينيا أمام جمهور غفير تضمن الخديو و"ذو الفقار باشا" حاكم الإسكندرية. كتبت المسرحية باللغة العربية الفصحى وكانت على الأرجح قصة أمين القصر المشهور فى الأندلس "المنصور" (؟- ١٠٠٢). وفى ظل حكمه، على الرغم من التحكم الاسمى للخليفة الأموى، فإن الأندلسيين ظلُّوا أمة عظيمة وامتدت مساحتها إقليميا على حساب المسيحيين. ورد نبأ عن هذه المسرحية فى الجريدة القبطية الوحيدة "الوطن"[٩٢]. قدم طلبة مدرسة أخرى أيضا، مدرسة محطة القبارى، مسرحيتين أمام الخديو، إحداهما بالفرنسية والأخرى بالعربية يوم ٢٧ أغسطس بصالون "ستورارى" بالإسكندرية. كان أكبر الطلاب الممثلين فى الثانية عشرة من عمره وكان مدير المدرسة

"يوسف كالابة"[٩٣]. وربما أدت الأنشطة الدرامية فى مدرسة نديم إلى هذا الفيض من الأنشطة فى مدارس أخرى، فقد شجع نديم الأقباط على أن يشكلوا اتحادات[٩٤] حتى يمكنه أن يساعدهم على تقديم مسرحياتهم.

أبلغت جماعةٌ مسرحيةٌ جديدةٌ، سَمَّتْ نفسها "الاتحاد الوطنى"، جريدةَ "الوقت" أنها تخطط لتقديم مسرحية "الشيخ البخيل الجاهل والوالى الكريم الفاضل" على مسرح زيزينيا فى أكتوبر. وكل ما يعرف عن هذه المجموعة هو أن أحد الممثلين كان "حنا نقاش"، وربما يكون هذا من أقارب "سليم النقاش". أعلنت الجماعة عن هذا فى خطاب إلى الجريدة تقول فيه إن الجرائد المكتوبة باللغات الأجنبية فى مصر قد انتقدت المسرحيات العربية، لكن هذه الجرائد لم تعلم "أن أول المبدعين فى المسرح كانوا العرب". قالت الجماعة:

> **"إن أى شخص مُطَّلِعٍ على التاريخ لابد وأن يعرف أن الممثلين الأوروبيين يقومون به هم فقط؛ لأنه مهنة يستطيعون بها أن يكسبوا رزقهم، فى حين أن الوطنيين يقدمون مسرحياتهم على ألسنة أبنائهم وبناتهم الصغار من أجل التدريب والتقدم ومهارة كبارنا فى ذلك (التمثيل) معروفة أيضا وواضحة من المسرحيات التى قدمت منذ بضع سنوات مضت""[٩٥].**

اغتنمت "الوقت" مناسبة إعادة افتتاح الأوبرا لموسم كامل للمسرح الأوروبى لأول مرة منذ ثلاث سنوات؛ لتدفع بالتماس آخر لإحياء المسرح العربى. أعاد مقالها إلى الأذهان المقالات التى كتبها "قيصر زينة" فى "الأهرام" عن الحاجة إلى إصلاح وتنظيم المسرح العربى وأعربت عن الاهتمام بتدريب الممثلين والممثلات. كان "زينه" قد قال إن المسرحيات تقدم لا من أجل التسلية والمتعة فحسب، بل إنه يمكن اشتقاق الفائدة منها. وبالإضافة إلى ذلك قال إنها درس للنظارة، يمثل لهم أحداث الماضى، ويصور الخير والشر، وأعرب الكاتب عن شعوره أنه لو كان لدى العرب حافز أكبر ويمكنهم من تحقيق متطلبات التمثيل لكان لديهم نصيب أعظم فى استخدام المسارح[٩٦]. وطالبت

الجريدة الحكومة بمساعدة العرب أن ينافسوا الأجانب فى هذا الفن، على الأقل فى السنة التالية حيث إن المساعدة لم تكن ممكنة فى تلك السنة(٩٧).

فى نوفمبر من عام ١٨٨٠ نشرت نفس الجريدة مقالا عن المسرح العربى تساءل فيه كاتبه عن الزمن الذى سوف تُكَوَّنُ فيه فِرْقَةُ مسرح عربى، وتساءل عن الوقت الذى يبذل فيه العرب جهدا لدعم فرقة عربية؟ وأعرب عن أمله فى أن تحفز الأنشطة المسرحية (الأوروبية) فى القاهرة والإسكندرية "احترام الذوات من سكان الثغر" (الإسكندرية) حتى يُمَوِّلُوا الفرقة؛ ليمكنوها من تقديم مسرحيات بلغتهم(٩٨).

كان آخر عرض لفرقة الخياط فى ديسمبر من عام ١٨٧٩، وفى يوم السبت الموافق التاسع من أبريل عام ١٨٨١ . بعد الامتحانات وانعقاد المجلس العمومى بالمدرسة الكاثوليكية اليونانية [مدرسة طائفة الروم الكاثوليك] فى شارع كلوت بك بالقاهرة قدم التلاميذ أمام الأسقف وأعضاء الجالية البارزين مسرحيتين فرنسيتين، ومسرحية تركية ومسرحية عربية وعددا من الحوارات الأدبية ربما بالعربية وحيث إن القبطى "تادرس وهبى" كان عندئذ مُدَرِّسَ فَنِّ الإنشاء والعلوم بالمدرسة وحيث إنه قد ألقى كلمة فى هذه المناسبة، فمن الممكن أن تكون المسرحية العربية، وهى "بطرس الأكبر"، كانت له هو، وقد عرضت أيضا بالمدرسة فى عام ١٨٨٤(٩٩).

فى ربيع عام ١٨٨١ قدمت الجمعية الخيرية الإسرائيلية عرضا بدار الأوبرا فى يوم الأحد الموافق العاشر من أبريل لجمع الأموال لفقراء الجالية، وكان الخديو قد أصدر تصريحا بأن يستخدم المسرح. عرضت مسرحية من ثلاثة فصول باللغة العربية "حفظ العهد". ربما كانت هذه المسرحية تحريفًا لمسرحية "الظلوم" التى تُعْرَفُ أيضا باسم "حفظ الوداد". انتهت الأمسية باسكتش مضحك من فصل واحد "لا تنس إغلاق الباب" وهو نفس الاسكتش الذى كان قد عُرِضَ ببيروت عام ١٨٧٨: كان المسرح ممتلئًا ومن بين الأعيان الحاضرين كان على مبارك وزير الأشغال العمومية ووكيل وزارة المعارف، و"عبد الله فكرى". كان يوسف الخياط قد قام بتدريب الممثلين وحيث إن

"الأهرام" وصفتهم بأنهم بلا خبرة، فلابد أن نستنتج أنهم لم يكونوا من فرقته. وقد ظهر الخياط نفسه فى الاسكتش[١٠٠].

أعربت جريدة "الأهرام" عن أملها فى أن تجعل هذه المسرحية حكام مصر ميالين بكل الرضا نحو المسرح العربى حتى يتمكن المسرح العربى من أن ينال نصيبه من استخدام مسارح القاهرة فى الموسم القادم لأن هذا الفن (كما ذكرت الجريدة) و"الحضارةً" هما أفضل ترفيه للعقول، وأفضل مدرسة للناس وأفضل وسيلة لمنع الأفعال المحرمة وأفضل تعليم للأعمال الصالحة ولا يمكن أن ينكر أحد أن المسرحيات هى أدوات الحضارة وأحد أسباب النجاح المادى والخلقى (الأدبى)[١٠١]. استغل الخياط فرصة هذه الدعاية وقدم التماسين عن فرقته: التماسا للخديو والتماسا لوزير الأشغال العمومية، على مبارك طلب فيهما مسرحا صغيرا يمكنه أن تُقدم فيه مسرحيات باللغة العربية فى الموسم القادم. وأعربت جريدة النقاش "المحروسة" عن أملها فى أن يُمْنَحَ الخياط هذا الطلبَ؛ لأن هذا من شأنه إسعاد الوطنيين للغاية. طلب الخياط من الحكومة مبلغ ألفى جنيه؛ حتى يتمكن من العرض فى المسرح الصغير بالمسرح الكوميدى بالقاهرة. ويبدو أنه كان هناك مسرح "جيب" هناك، علاوة على قاعة العرض الرئيسية. حُوِّلَ طَلَبُهُ إلى لجنة المسرح التى تألفت من جاى- لوساس أورنشتاين وألبك الكبير. منحته الحكومة حَقَّ استخدام المسرح وإضاءة مجانية وأزياء ومناظر مسرحية لكنها لم تقدم عرضا بتمويل. لم ير الخياط أية ميزة فى هذا العرض ورفضه، ولذا ظن الجميع أنه لم يكن هناك مسرح عربى فى موسم الشتاء التالى. كانت جريدة "المحروسة" متأكدة من أن الحكومة قد توصلت إلى هذا القرار فى عرضها بعد أن توصلت إلى استنتاج أنه لم يكن من مصلحتها أن تعرض عليه أكثر من هذا[١٠٢].

عرض سورى آخر، سليمان الحداد، شيخ الطائفة اليونانية الكاثوليكية بالإسكندرية مسرحية "مى وهوراس". ولد الحداد[١٠٣] (١٨٢٩-١٩١٥) فى لبنان وتزوج ابنة الأديب المشهور، "ناصيف اليازجى". انتقلت الأسرة إلى مصر عام ١٨٧٢ حيث عمل سليمان تاجرا وكان قد اكتسب خبرة ككمثل ويبدو أنه ليس من المعروف

بالتأكيد إلى أى فرقة كان ينتمى، وقد أدى الدور الرئيسى فى هذا العرض(١٠٤). كان العمل بلا شك من أعمال سليم النقاش لا كما زعمت الجريدة التى تصدر بالفرنسية "ليجيبت" من أعمال الحداد(١٠٥).

شهد صيف عام ١٨٨١ أيضا آخر عرض لمسرحية عبد الله نديم "الوطن"(١٠٦). زار الخديو توفيق مدرسة نديم يوم التاسع من يوليو عام ١٨٨١ وأوضح لنديم أنه يرحب بإعادة عرض المسرحية، ولذا عرضت يوم الخميس الرابع عشر من يوليو عام ١٨٨١ على مسرح زيزينيا. فى الذكرى السنوية الثانية لارتقاء توفيق العرش قُدِّمَ العرض بواسطة تلاميذ من مدرسة خيرية "لتحث الناس على اتباع طريق الفضيلة وعلى أن يتعاونوا على القيام بواجبات الوطن". وعلى الرغم من حضور الخديو ووزرائه بما فيهم رياض باشا، وعلى مبارك، وزير الأشغال العمومية، وحسين فكرى، وزير الحقانية، وعلى إبراهيم، وزير المعارف، إلا أنه كان هناك، لسوء الحظ، مشاهدون أقل من المتوقع(١٠٧). بذل حسين فهمى، حاكم الإسكندرية وأحمد رفعت ونائب رئيس الجمعية وآخرون كلَّ ما فى وسعهم لِيَحُولُوا دون بيع التذاكر، إذ نشروا شائعات أن كل الأماكن قد حُجِزَتْ وحَرَّضُوا بعض التلاميذ القائمين بأدوار على أن يتغيبوا عشية العرض، على أمل أن يتسببوا فى فشل المسرحية، وقد تورط هذان الرجلان اللذان كانا ينتميان إلى الجمعية الخيرية الإسلامية فى مؤامرة ضد نديم، حيث أكدا أن أنشطته فى المدرسة كانت مجرد خدعة حتى يوسع حلقته الفكرية(١٠٨) وثروته. كان رئيس مجلس الوزراء، رياض باشا، هو الذى حرَّض على هذا الأمر كله.

نجحت المؤامرة، لأن نديما أعلن، فى صباح اليوم التالى الموافق ١٥ من يوليو، استقالته من الجمعية والمدرسة كِلتيهما وأشار إلى أن عبء الخسارة المالية الذى تسبب فيه فشل المسرحية لابد أن تتحمله الجمعية. وهكذا انتهت أنشطة نديم المسرحية بهذه المعركة الحادة وقدمت جريدته الساخرة "التنكيت والتبكيت" تقريرا عن الأمر كله بالتفصيل. وكتب أحد أصدقاء نديم ومؤيديه، الشيخ "حمزة فتح الله" رئيس تحرير جريدة "البرهان" خطابا يطمئن فيه على ما حدث ويؤيد نديماً. أثنى فتح الله على نديم

لنوعية التمثيل الذى، كما يقول، "لم تصل إليه الأجانب بلا سابقة عناء ومضى أزمان". والأجانب مغرمون بالتمثيل ليسلطوا الضوء على الأخلاق أو الأحداث الماضية، لأنهم عاجزون عن إدراكها عبر كمال تخيلات العقل، فـ "جميعُ أعمالهم مبنيةٌ على الحسِّ والمشاهدة، لا يُصَدِّقون بما لم يَرَوْهُ، ثم إنه قد وقع التشخيصُ من كثير من العرب فى عنفوان دولتهم". ووعد الشيخ حمزة أن يفيض فى هذه النقطة فى جريدته فى أقرب فرصة ممكنة[١٠٩].

كانت المسرحيات المدرسية تعرض أيضا فى الإسكندرية، فقدم تلاميذ المدرسة البطريركية للروم الكاثوليك يوم ٢٤ يوليو مسرحية "الابن الشاطر" أمام القنصل الفرنسى فى "صالون ستوراري" بالإسكندرية فى حفل تسليم جوائز المدرسة، وكان مدير المدرسة هو الأب "نيقولا هرمس"[١١٠]. عرضت مسرحية أخرى يوم الاثنين الأول من أغسطس بعد الامتحانات بمدرسة الأمريكان بالحى اليهودى بالإسكندرية. وقد كتب المسرحيةَ أحَدُ المدرسين "فتح الله سباغة"[١١١].

كان سليمان الحداد يخطط على مدى عدة شهور أن يقدم عرضا آخر، وقد اضطر بشكل مستمر أن يؤجل العرض من أغسطس؛ لأنه كان من الضرورى إجراء إصلاحات واسعة لنظام الغاز فى مسرح زيزينيا؛ لتقليل مخاطر الحريق. عرض الحداد مسرحية "الغيور" أخيرا يوم الأربعاء الموافق التاسع من نوفمبر. تضمنت الفرقة ممثلات وهو ما كان لا يزال حدثا غير عادى؛ لأنه اجتذب تعليقات من الصحافة. ولسوء الحظ فإن الكثير من المناظر المسرحية افتقدت وهو ما عُزِىَ، حسبما زُعِمَ، إلى المؤسسة التجارية التى كانت تقوم بتأجيرها، إلى إدارة المسرح[١١٢] وليس معروفا ما إذا كان الحداد لديه طموحات أن يشكل فرقته الخاصة به. فبعد عدة سنوات، وبالتحديد فى عام ١٨٨٧ قام بتشكيل "الجوق الوطنى المصرى". وعمل فيما بعد مع فرق الخياط وسليمان القرداحى وإسكندر فرح السورى والممثل الشهير جورج أبيض. وكان ابناه نجيب وأمين سليمان الحداد، نشيطين فى مجال المسرح.

إحياء مسرح الخياط

قام الخياط بمحاولة أخرى لإحياء المسرح العربى فى أكتوبر. اجتمع مع الخديو ليناقش الأمر ويبدو أنه تلقى استجابة مرضية. كتب الخياط فى جريدة "المحروسة" أنه قد سعى جاهدا لإحياء المسرح؛ تلبية لطلب من كثير من علية القوم ومُحِبِّى الأدب وقد تلقى الآن تأييدا من "توفيق". كانت الحكومة قد أتاحت له استخدام مسرح "الكوميدى" وكان يأمل فى أن يرحب الأعيان وغيرهم بالمشروع؛ حتى تُكْتَبَ له الحياة وينموَ(١١٣). كان قد انقضت سنتان ونصف السنة منذ أن قدمت فرقته عروضا منتظمة.

عرضت فرقة الخياط على مسرح الكوميدى يوم الاثنين الموافق ١٤ من نوفمبر عام ١٨٨١ مأساة "على الباغى تدور الدوائر" بالإضافة إلى مسرحية هزلية (فارس/أضحوكة) بعنوان "البخيل واللصوص". هناك ثلاث ترجمات على الأقل من العمل الأول، ومن الأرجح أنه مؤسس على مسرحية فولتير "ميروب". وقد كتبت هذه الترجمات فى العقدين الثامن والتاسع من القرن التاسع عشر فى بيروت. وربما كان المؤلف هو "إبراهيم عوض الإربيلى"، الذى كانت مسرحيته قد عُرِضَتْ ببيروت عام ١٨٧٣ أو "جبران بطرس" أو "شمعون مويال". كانت هذه الرواية تدور حول وزير كان فى صراع مع وريثى أحد الملوك(١١٤). أعيد عرض المسرحية بعد يومين فى ١٦ نوفمبر مع مسرحية هزلية أخرى "المضحك المبكى أو النجم ذو الذنب". كان الخديو وأعضاء حاشيته وبعض الوزراء والأمراء حاضرين فى هذا العرض(١١٥). واصلت "المحروسة" حملتها لكسب تأييد حكومى أكبر للمسرح. كانت الجريدة قد عبرت عن أملها فى أن يحصل الخياط على مساعدة من الحكومة ليؤسس مسرحا وطنيا مستقلا تماما "التياترو الوطن" ثم يبنى مسرحا خاصا للفرقة أو يُخَصَّصَ لها مسرح. طلب من الحكومة مرة أخرى أن تهتم بمسرح الخياط "التياترو العربى" وأن تأخذ بعين الاعتبار مساعدته؛ لأن التمثيل، كما أشارت، فن يمكن أن ينتشر أو ينجح بمساعدة الحكومة فقط أو بتقبل الجمهور له تقبلاً غامراً، وهو ما لم يحدث حتى تتأصل عادة الذهاب إلى المسرح وأن يصبح لهذا الفن حياة منظمة. نال الخياط أيضا تأييدا من جريدة

"الأهرام" التى كررت طلبها بأن يتلقى المسرح العربى نصيبه من رعاية الحكومة؛ لأن المبادئ الأولية التى تقوم عليها الحكومة تقتضى مساعدة كل مشروع يعود بالنفع على الأمة والبلد(١١٦).

لم يكن كل هذا مجديًا؛ لأن الاعتبارات المالية أرغمت الخياط فى النهاية على أن يتخلى عن محاولته، كما شرح فى جريدة "المحروسة" فقد مُنِعَ من تأسيس المسرح العربى على أساس راسخ، على الرغم من أن كل ما يحتاجه هو مبلغ هزيل بسبب الافتقار إلى مساعدة وطنية. لا يمكن (للمسرح) أن يؤدى وظيفته فى أى بلد أو بين أى شعب وقد اتخذ قراره ألا يقدم أى عرض، ولكن "شخصًا يجب أن يُطَاعَ [لخديو] عهد إليه أن يعرض "هارون الرشيد" لعرض واحد أخير بفرقة من الممثلين والممثلات وقد كانت هذه المسرحية جزءا من مخزون مسرحيات عندما عرضت الفرقة أخيرا فى ربيع عام ١٨٧٩ عرضت المسرحية مرتين، المرة الأولى يوم ٣٠ ديسمبر عام ١٨٨١، وكان العرض الآخر ثانى أيام شهر فبراير من عام ١٨٨٢، وكان الْعَرْضَانِ على "مسرح الكوميدى" ولم يكن الجمهور كبيرا كما كان متوقعا فى ليلة العرض الأول وكانت القاعة ممتلئة فى العرض الثانى وفى كلا العرضين أعطى نديم تأييده لمشروع الخياط المسرحى وشجع كل الناس على تأييده(١١٧).

انحلت فرقة الخياط ولم يُعَدْ تشكيلها حتى نهاية عام ١٨٨٤ تكونت فرقة أخرى على بقايا الفرقة القديمة على يدى سليمان القرداحى وأُدْرِجَ فى فرقته المطرب السورى "مراد رومان" وبعض الهواة من الإسكندرية بما فيهم "على وهبة". كان لدى القرداحى ممثلات فى فرقته، حيث كانت زوجته من هؤلاء الممثلات، ثم أضاف بعد ذلك مطربة تُدْعى "ليلى" إلى فرقته. نشرت "الأهرام" مقالا مطولا لكسب تأييد للقرداحى فأعادت طرح تأييد مسرح عربى. ناقش الأمر على أساس أن المسرح أفضل الطرق لأن يستعمل الإنسان حواسه وأن يكتسب المعرفة : "إنه مدرسة يجتمع فيها الفكاهة والنوادر الذكية والتميز والمعرفة لأنها تهب فوائد" ولابد أن يوجه الحكام عنايتهم إلى المسرح ويساعدوه وعلى الأخص أولئك المختصين بالشئون العامة الذين يريدون أن

يحسنوا النظام الاجتماعى ليجلبوا التقدم للبلد. وأثنت الجريدة على القرداحى لأنه قد اختار أفضل المسرحيات وأفضل الممثلين والممثلات وقضى بعض الوقت لإعدادهم فى بيته. وقد حضر كثير من الأعيان التدريبات "تجربات" واقتنعوا أن الفرقة ستنجح وخصوصاً إذا شجعتهم الحكومة(١١٨).

القرداحى وسلامة حجازى

كان من الواضح أن الحكومة قد قررت أن تساعد الفرقة؛ إذ سمحت لها أن تقدم أول عرض لها على مسرح الأوبرا بالقاهرة وكانت الأوبرا قد استخدمتها لآخر مرة فرقةٌ عربيةٌ (فرقة الخياط) فى موسم ١٨٧٨– ١٨٧٩ . اختيرت مسرحية "تليماك" التى عرضها القرداحى قبل ذلك بسنتين فى مدرسة زوجته بغرض افتتاح الفرقة وذلك يوم الخميس الموافق ١٣ أبريل. تضمن الجمهور الخديو وحاشيته والقناصل العموميين والمحليين والأجانب بأعداد تكاد تكون متساوية(١١٩). كانت الصحافة قد امتدحت بشكل مطرد مهارة الممثلين المسرحيين لكنها نادرا ما أرجعت الفضل إلى ممثل معين، ولهذا السبب فإن قليلا من الأسماء من الممثلين المسرحيين العرب الأوائل معروفة. وفى هذه المناسبة، ربما بسبب طبيعة الفرقة الاستثنائية اختير عدد من الممثلين للثناء عليهم، ونال الشيخ "سلامة حجازى" اهتماما خاصا. كان هذا العرض فى حدود ما هو معروف أول دور تمثيلى يقوم به حجازى، وعمره ثلاثون عاما فى تدرجه المهنى الطويل الشهير(١٢٠). وفى السنوات التالية فإنه ربما اجتذب أكثر من أى ممثل آخر الجماهيرَ وجاء بها مندفعة أفواجا إلى المسارح، وربما كان هو العامل الوحيد الأعظم أهمية الذى أدى إلى تأسيس المسرح العربى الدائم كجزء من المشهد الأدبى.

وُلِدَ الشيخ سلامة فى الإسكندرية، ولأنه من أسرة فقيرة، فقد تلقى تعليما ابتدائيا فقط. دفع مصروفات هذا التعليم شيخ صوفى، الشيخ سلامة، صديق والده الراحل وعندما تُوُفِّى راعيه، أصبح الشيخ سلامة شيخ الطريقة الصوفية الزاهدة وقد وجد فى

شبابه، بسبب صوته الجميل، وظيفة مؤذن ومقرئ للقرآن ومنشد للأذكار فى الحفلات فى البيوت الخاصة. كان بإمكانه أن يغنى على مدى يتراوح بين الصادح والجهير الأول بدون عناء. وما أن بلغ العشرين حتى كان قد اكتسب سمعة؛ لصوته الذى يسترعى الانتباه وكان مغنيا مشهورا أيضا (منشداً) للشعر فى احتفالات ميلاد الأولياء المسلمين (الموالد) والاحتفالات الإسلامية "المواسم" وفى مناسبات خاصة وعامة أخرى[١٢١]. كان حجازى قد تعلم هذه الفنون من أبرز منشدى تلك الفترة: الشيخ خليل محرم والشيخ أحمد الياسرجى والشيخ كامل الحريرى.

قصد حجازى فى شبابه عروض الفرق الأوروبية المختلفة بالإسكندرية برفقة أصدقاء من بين السوريين المتعلمين المقيمين بالإسكندرية[١٢٢]. وفى عام ١٨٧٥، وكان فى الثالثة والعشرين من عمره هجر عالم قراءة القرآن وأصبح مغنيا مسرحيا حسب التقليد كشأن المؤدين فى العروض المسرحية المعاصرة مثل عبده الحامولى وألمظ ومحمد عثمان والوردانية. كانت هذه هى المهنة الدائمة التى توخاها عندما أصبح ممثلا. وعندما حضر إسحق والنقاش إلى القاهرة عام ١٨٧٦ كان الشيخ سلامة حجازى معروفا بما فيه الكفاية إلى حد أن إسحق اتصل به وحاول أن يقنعه أن ينضم إلى فرقتهما؛ ليمثل ويؤدى أدوارا غنائية. وطبقا لكاتب سيرته، "الحفنى"، فإن مديرى الفرق المسرحية والأقارب والأصدقاء حاولوا جميعا أن يقنعوه بالظهور على خشبة المسرح، لكنه لم يرفض العرض فحسب بل غضب كذلك عندما كان هذا الأمر يناقش ويقال إنه رفضه؛ لأن الناس حينذاك كانوا ينظرون إلى الممثل نظرة لا تخلو من حط القيمة بنفس الطريقة التى كان ينظر إليها فى الماضى فى بريطانيا. كان حجازى يشعر أن التمثيل مع فرقة من الممثلين سيكون وصمة عار فى شرفه، إذ إن مهنة التمثيل كانت معروفة بفسادها الأخلاقى وبالنسبة له كمسلم، كان التمثيل محظورا كإثم مميت[١٢٣]، رغم ذلك فإن القرداحى أقنعه أن يتغاضى عن اعتراضاته تلك ويقال إن أول انضمام له بالمسرح كان فى عام ١٨٨٠ عندما ظهر على المسرح وهو يغنى بين الفصول وعند نهاية العرض الذى تقوم به فرقة لـ "أنطون الخياط" فى ميدان المنشية بالإسكندرية[١٢٤].

أمطرت عدة صحف حجازى بالمديح، فقد اختارت جريدة "مصر" الشيخ سلامة من بين أحسن الممثلين، حيث كان هو الذى يلعب دور تليماك لأنه "سحر العقول برقة غنائه ونعومة صوته". وكانت الأهرام منتشية بنفس القدر:

> **"دُهِشَ الجميع بالطريقة التى برع فيها تليماك (الشيخ حجازى) فى أداء دوره. بكوا حين يبكى وسعدوا حين كان مسرورًا وسعيدًا. وأظهرت إيماءاته وحركاته فى التمثيل أنه سيكون له دورًا بالغ الأهمية، هو المكان الأول فى المسرح العربى ناهيك عن غنائه الممتاز ورخامة صوته".**

وغالبا ما صفق له الجمهور، وطلب منه إعادة التمثيل مرات ومرات ونال الشيخ محمود، الذى أدى دور غولوس (عوليس؟)، المديح أيضا، كما نال أول ظهور للممثلة "الخانوم حُنَيْنَة" حظه أيضا فى دور "كاليسو"(١٢٥).

قُدِّمَتْ فى العرض التالى، يوم الأحد الموافق ٢٦ أبريل، مسرحية جديدة "الفرج بعد الضيق" التى تأسست على حادث تاريخى، هى قصة رجل عجوز، ناثان، الذى يثابر فى بحثه عن ابنه ويجده أخيرا. كانت أدوار أخرى فى المسرحية هى أدوار الملك والملكة ووزيرهما وخادمهما والشخصيات لم تكن متشابهة، ولكنها تنويعا على موضوع قصة العجوز اليهودى، "ناثان الحكيم"، والتى تدور أحداثها فى زمن الصليبيين وتدافع عن التسامح الدينى، وهى مؤسسة على القصيدة الدرامية (١٧٩٩) التى كتبها الألمانى، جيتهولد إيفريم ليسنج. إن "ناثان" يفقد عائلته فى مذبحة بغزة ويتبنى الطفلة "ريتشا"، وينقذ حياتها من بيت يحترق أَحَدُ فرسان المعبد ثم يطلب يدها للزواج فيما بعد، يتبين أن فارس المعبد "كونرادفون شتادفن" و"ريتشا" أخ وأخت وابنان لشقيق صلاح الدين، "أسد" وعلى الرغم من أن هذا العنوان هو أيضا العنوان الفرعى لمسرحية "خليل اليازجى" "المروءة والوفاء" فإنها لا تبدو نفس العمل. وقد عُرِضَتْ أمام مسرح كامل العدد فى حضور الخديو ووزرائه والقناصل الأجانب والتجار. مرة أخرى امتدحت "الأهرام" الأداء الممتاز للشيخ سلامة فى غنائه لدور "ناثان" وأشار بعض الأوروبيين

إلى أنه حتى ممثلوهم لم يكونوا يَرْقَوْنَ إلى مستواه، ومرة أخرى طالب الجمهور بإعادة التمثيل مرات كثيرة وتلقى الشيخ محمود وهو يؤدى هذه المرة دور ابنه الأكبر "شاروبيم"، نفس التصفيق وطلبات إعادات شأن الشيخ سلامة "لصوته الرخيم" وغنائه المتان، وتمثيله وفصاحته، كما أن ممثلاً آخر ظهر لأول مرة هو الشيخ "على" فى دور "روميلوس"، أدى دوره بشكل طيب(١٢٦).

فى يوم الخميس الموافق ٢٠ أبريل عرضت مسرحية "فُرْسان العرب" التى كتبها "نخلة قلفاط" و"إسكندر أبكاريوس"(١٢٧)، وكانت قد طبعت لأول مرة ببيروت عام ١٨٧٥، وهى تتناول واحدة من الشخصيات المفضلة فى الميثولوجيا العربية، الفارس الأسود النبيل، عنترة، وتروى قصة الحرب بين قبيلة عنترة، بنى عبس، والملك مسعود بن مسعود. كانت المسرحية قد عُرِضَتْ أمام جمهور مَدْعُوٍّ إلى حضور جلسة تدريب (اختبار) فى اليوم السابق الموافق ١٩ أبريل(١٢٨). وبعد ثلاثة أيام أى فى يوم الأحد الموافق ٢٣ أبريل عرضت الفرقة مسرحية ذات فصول أربعة "زفاف عنترة" أمام مسرح مكتظ، ضم أمراء ووزراء مثل أحمد عرابى، وزير الحربية والبحرية، وحسان باشا شريعى، وزير الأوقاف، وسلطان باشا رئيس جمعية المبعوثين وكثير من ضباط الجيش والأعيان والأجانب. ولما كانت كلتا المسرحيتين تتناول قصة عنترة فلربما كان هذان العنوانان البديلان يشيران إلى عمل واحد. وقد نال الممثل الذى أدى دور عنترة– والمفترض أن يكون هو حجازى– مديحا بشكل خاص لأدائه فى مشهد المعركة عندما طرح الفرسان أرضا. وصفت "الأهرام" كيف تزايدت رقته ورجولته مع تزايد شجاعته وتصاعدت طلبات إعادة تمثيل الفصل الثالث أكثر من مرة. لعب الشيخ محمود دور "الربيع" وكشف عن نفس المهارات التى كانت قد كشف عنها فى المسرحيات السابقة. كان دوران آخران فى المسرحية هما دور الملك "قيس"، ودور "عبلة" ابنة عم عنترة ومحبوبته– وقد لعبت "كرستين" زوجة القرداحى دور عبلة، واشتهرت إدارة القرداحى بإسنادها الأدوار النسائية فى المسرحيات إلى شبان صغار(١٢٩).

شجع الجمهور القرداحى أن يعيد "تليماك" يوم الجمعة الموافق ٢٨ أبريل[١٣٠] وفى يوم الأحد ٣٠ أبريل عرضت الفرقة مسرحية "فرسان العرب" وكانت هذه المسرحية هى آخر عروضها للموسم بالقاهرة أمام جمهور من الأعيان وموظفى الحكومة الكبار. وتارة أخرى طالب الجمهور مرارا وتكرارا بإعادة التمثيل. شكر القرداحى، بعد هذا العرض، عرابى باشا لاهتمامه ووعده هذا بمساعدة حكومية، كتلك التى أعطيت سلفا بطريقة جزئية، حيث إن الحكومة قد تكلفت بتكاليف الإضاءة بالغاز فى المسرح. كانت "الأهرام" واثقة من أن الحكومة سوف تقدم يد العون للقرداحى[١٣١].

وفضلا عن مسرحية محمد عثمان جلال التى نشرت فى "روضة المدارس المصرية" عام ١٨٧١، ظهرت مسرحية أخرى فى الصحافة الدورية، ففى أبريل من عام ١٨٨٢ بدأت مجلة قاهرية جديدة "مرآة الشرق" فى عددها الثانى فى نشر نص "روايات المروءة والوفاء أو الفرج بعد الضيق" مع برولوج شعرى كتبه المؤلف السورى ورئيس تحرير المجلة، الشيخ "خليل اليازجى"[١٣٢].

كانت المجلة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وكان القسم الثانى مخصص للروايات والمسرحيات. كانت هذه أول مرة يُكَرَّسُ فيها قِسْمٌ كامل للأدب. كان الشيخ خليل قد كتب سلفا ثلاث مسرحيات فى لبنان. كانت هذه الدراما الأوبرالية ذات الفصول الخمسة والتى كتبت أولا شعرا بأكملها قد عرضت ببيروت عام ١٨٧٨ وتناولت التحول إلى المسيحية فى فترة ما قبل الإسلام فى عهد الملك العربى ملك الحيرة فى العراق، النعمان ابن المنذر. يقع أعرابىٌّ مسيحى "حنظلة"، الذى كان قد أكرم وفادة الملك من قبل، ضحيةً لعادة بربرية حيث كان الملك يعدم بمقتضاها كل الغرباء الذين يفدون إلى بلاطه فى يوم مشؤوم من أيام السنة. يسمح لحنظلة أن يعود إلى وطنه ليودع عائلته وعندما يعود ليتلقى عقابه، فإنه كان مثلا يضرب على صدق المسيحى مما يؤدى إلى تحول الملك إلى المسيحية[١٣٣].

بعد عرضها يوم الأحد رحلت فرقة القرداحى مباشرة إلى الإسكندرية لتعرض مسرحيتها على مسرح زيزينيا وقدمت التبرعات للعروض من قبل كثير من علية القوم

المحليين. كانت الفرقة تنوى العودة إلى القاهرة فيما بعد استجابة لطلب الجمهور الملح لتعرض بعض المسرحيات الجديدة[١٣٤].

وفى يوم السبت الموافق ٢٠ مايو عرضت الفرقة "تليماك" على مسرح زيزينيا. منحت الحكومة خدمات فرقة موسيقية عسكرية خلال موسمها بالمسرح. انتهزت "الأهرام" كل فرصة لتشجيع أهل الإسكندرية على قصد مسرحيات هذه الفرقة، وذلك كى يضمن لها نفس النجاح الذى تمتعت به فى القاهرة. كان المسرح مكتظا فى الليلة الأولى وبين الجمهور كان الحاكم ونائب الحاكم وكثير من علية القوم[١٣٥]. وفى يوم الخميس الموافق ٢٥ مايو عرضت "الفرسان العرب"[١٣٦]. تبين أن هذا هو عرضها الأخير، إذ حال الموقف السياسى المتدهور دون عروض أخرى.

كانت هناك لفترة ما شعور متزايد بعدم الرضا تجاه النفوذ الأجنبى فى مصر، وعلى الأخص تجاه أولئك الأجانب فى الوظائف الحكومية عالية الرواتب والرقابة المزدوجة لفرنسا وانجلترا على موارد مصر المالية. كان القوميون، بقيادة ضابط الجيش "أحمد عرابى" يزدادون قوة، وكان النواب فى المجلس الوطنى الذى تشكل حديثًا قد رفضوا قبول حجة الحكومة أن المراقبين الأجانب يجب أن يُعِدُّوا الميزانية. كانت حكومة شريف باشا قد استقالت وتشكلت حكومة أخرى ذات سمة وطنية ملحوظة، وكان محمود سامى البارودى رئيسا للوزراء، وعرابى ناظرا للحربية، فى فبراير ١٨٨٢ . بدأ كبار الرأسماليين وآخرون يروجون لفكرة التدخل إبقاء على الوضع القائم[١٣٧]. وفى ١١ من أبريل اكتشفت مؤامرة تركية- جركسية لاغتيال عرابى ورفاقه. وفى ٢٠ من مايو دبرت مظاهرة بحرية أنجلو- فرنسية أمام شواطئ الإسكندرية لتوفر للخديو فرصة لعزل الوزارة الوطنية، وهو ما طلبته مذكرة أنجلو- فرنسية مشتركة فى ٢٥ من مايو. استقالت الوزارة، لكن احتجاج الجماهير كفل أن يعود عرابى إلى موقعه ناظرا للحربية.

بدأ الأجانب المقيمون، من أوربيين وسوريين، يَخْشَوْنَ على حياتهم وشرعوا يغادرون البلد. اضطر قرداحى أن يلغى عروضا أخرى كان قد خطط لها[١٣٨] وهكذا

انتهت محاولة القرداحى الأولى ليؤسس مسرحا عربيا فى مصر. وصل إلى الإسكندرية مفوض تركى فى السابع من يونيو لإجراء مفاوضات لإعادة سلطة الخديو وفى ١١ من يونيو حدث شغب خطير من الأوروبيين فى الإسكندرية، حيث قتل حوالى خمسين شخصا، وأدى هذا إلى خروج جماعى للأوروبيين والسوريين من البلد، وكان من بين النازحين سليمان القرداحى، وخليل اليازجى، وسليم النقاش، وأديب إسحق.

عندما رفض المصريون أن يتوقفوا عن تحصين الميناء يوم ١١ من يوليو فتحت فرقة بحرية من الأسطول البريطانى النار على مدفعيات الشاطئ. وفى اليوم التالى سُوِّىَ الحىُّ الأوروبى بالأرض ونزل جنود البحرية البريطانية إلى الأرض وأحكموا سيطرتهم بالتدريج على الإسكندرية. ولاذَ الخديو ووزراؤه، باستثناء عرابى، بالأسطول البريطانى وظل عرابى مع قواته خارج المدينة. عزل الخديو عرابى عن الوزارة لكن مؤيدى عرابى ظلوا صامدين وهكذا بدأ ما سُمِّىَ بثورة عرابى. وسع البريطانيون ببطء سيطرتهم العسكرية على البلد. أعلن عرابى بيانا رسميا فيه عصيان. فى ٧ من أغسطس نزلت إلى البر قوة عسكرية بريطانية فى منتصف أغسطس لتعيد توطيد سلطة الخديو. هزم الجيش المصرى بقيادة أحمد عرابى هزيمة نكراء فى نهاية الأمر عند التل الكبير فى ١٣ من سيتمبر وتم احتلال القاهرة فى ١٥ من سيتمبر حين استسلم عرابى.

بعد التمرد لم يعد هناك مسرح عربى فى مصر لمدة سنتين حتى عام ١٨٨٤، فقد تأثر كثيرون ممن لهم علاقة بالمسرح المصرى بهذه الأحداث. كان نديم واحدا من أكثر الدعاة القوميين نشاطا سياسيا منذ فبراير من عام ١٨٨١، وعندما حدث التمرد أخذت جريدته تتبع جيش عرابى وتسانده وتحض فرق العسكر المصرية على القتال ضد البريطانيين. عندما استعاد الخديو سلطته، أصدرت الحكومة أمرا بالقبض عليه متهمة إياه بالدعوة إلى الثورة والتمرد والعصيان والتحريض على ارتكاب مذبحة بالإسكندرية والاشتراك فى أعمال النهب وإحراق المدينة. وخصصت مكافأة مقدارها ألف جنيه لمن يقبض عليه حيا أو ميتا[١٣٩]. وبعد الانهيار المفاجئ اختفى حتى قبض

عليه فى النهاية عام ١٨٩١ وأثناء الثورة كان الشيخ سلامة قد هرب مع عائلته إلى رشيد حيث وجد عملاً كمؤذن فى مسجد زغلول، وشَكَّلَ فى نفس الوقت فرقة موسيقية صغيرة تعزف فى القرى وفى النواحى المجاورة[١٤٠]. عاد فيما بعد إلى الإسكندرية عام ١٨٩٣ وشَكَّلَ فرقة موسيقية. وقد زعم أن يعقوب صنوع "جيمز سَنُوا" كان قد حُكِمَ عليه بالإعدام فى منفاه بباريس؛ لتأييده عرابى فى الصحف العربية التى كان ينشرها هناك[١٤١]، بل إن مؤيدى عرابى المعتدلين من القوميين رُفِضَ السماح لهم بأن يعيدوا أنشطتهم فى النشر. حاول أديب إسحق أن يعود بعد الاحتلال البريطانى، لكنه نفى إلى بيروت[١٤٢] وعاد سليم النقاش ومُنِعَ هو الآخر من إعادة إصدار جريدته ولذا عاد إلى سوريا وبقى هناك حتى بواكير عام ١٨٨٤ .

كانت أول فرقة عربية تقدم عرض ا بعد الثورة فرقة جديدة على المشهد المصرى، تلك كانت فرقة الدمشقى الشيخ "أحمد أبو خليل القبانى"، التى قدمت أول عروضها فى يونيو ١٨٨٤[١٤٣]. وهنا نصل إلى نهاية ١٨٨٤ حيث يعيد يوسف الخياط تشكيل فرقة جديدة من السوريين والمصريين قدمت أول عرض لها فى ١٠ من ديسمبر[١٤٤]. اختفى القرداحى من المشهد المسرحى بمصر لمدة أطول. كان قد غادر مصر أثناء الثورة، ولم يعد فى عام ١٨٨٣ بسبب تفشى الكوليرا لم يكن قادرا على إعادة تكوين فرقته والشيخَ سلامة، حتى خريف ١٨٨٥[١٤٥].

ظهر المسرح العربى الحديث فى فترة عصيبة من فترات التاريخ المصرى. لم يكن نتاج جهود فرد أو فردين بل نتاجًا لسلسلة من الأحداث وأعمال كثيرين من المصريين والسوريين، ومن الرواد سواء من المطربين أو غير المطربين، ومن مديرى المسارح والممثلين فى الفرق المسرحية وفرق الهواة ومن المترجمين والمعدين، وكان المسرح نتاجا على مستوى أكثر تواضعا من المدرسين وتلاميذ المدارس، ممن ساهموا فى إنماء الجمعيات الدرامية المبكرة.

خُلِقَ مناخ ظهور المسرح العربى بمصر من خلال تطوير التعليم الحديث فى مصر على غرار النموذج الأوروبى، ومن خلال نمو المسرح الأوروبى للهواة والمحترفين ومن

خلال ميلاد الصحف العربية المستقلة، ومن خلال إلحاح الجمهور المتكلم بالعربية الذى يتردد على المسرح الخديو من أجل ترجمات الأوبرا الإيطالية.

نهض المسرح حين كان المجتمع المصرى لا يزال معتادا حريةَ التعبير عن الرأى، سواء كان ذلك من خلال الصحافة أو المجالس النيابية الناشئة. ولأن المسرح مثل المجتمع، فقد كان يحاول بين الفينة والفينة أن يتحدى السلطة والعادات المُسَلَّمَ بها فقد اقتضى هذا حريته والترخيص له، كان هذا مصير مسرح يعقوب صنوع "جيمز سَنُوا" و"عبد الله نديم".

وفضلا عن الرقابة، كانت العقبة الرئيسية الأخرى ضد تطوير مسرح عربى فى هذه الفترة عقبة مالية، ففى أواخر العقد الثامن من القرن التاسع عشر كانت مصر تمر بأزمة مالية كبرى، ومع إغلاق المسارح الخديوية الأوروبية بسبب العوز إلى الدواعى المالية، لم تكن اللحظة ملائمة لأنْ تضطلع الحكومة المصرية بالالتزام ماليًّا بدعم مسرح عربى محترف، فقد واجهت الفرق السورية التى نالت أنشطتها التشجيع فى أول الأمر، جدارا من الصمت والنسيان حين حاولت أن تقنع الحكومة أن تقيم مشروعاتها المسرحية على أساس مالى سليم. وفى صراعه ونضاله من أجل الاعتمادات المالية المتاحة المحدودة، خسر المسرح العربى المعركة أمام المسرح الأوروبى المؤيَّد حكوميا.

وكانت ثورة عرابى، التى قادت إلى الحرب وإلى إغلاق المسارح وإلى الهرب إلى الخارج أو إلى اختفاء معظم كتاب المسرح البارزين والممثلين سواء خارج مصر أو داخلها، هى الضربة الختامية.

هوامش الفصل الخامس

(١) Ninet (1883), 123.

(٢) أبناء سوريا في مصر والمفيد"، ثمرات الفنون، عدد ٢٧٥، ٣ أبريل ١٨٨٢، Cioeta (1979), 197.

(٣) إبراهيم عبده: سهم مصر في الصحافة الشرقية، الثقافة، عدد ٢٤ مارس ١٩٤٢، ص ١٣- ١٦ .

(٤) Le Nil, 17 June 1873.

(٥) مصر"، الجنان، عدد ٦، ١٥ مارس ١٨٧٥، ص ١٩٥- ١٩٦ .

(٦) سليم النقاش مسيحيٌ من بيروت. انظر:

- إبراهيم حمادة: عايدة بين فيردي والنقاش، المجلة، عدد ٦٩، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٢، ص ٦٧- ٧٢ .
- Matti Moosa, "Naqq?sh and the rise of the native Arabic theatre in Syria", Journal of Arabic Literarure, 3 (1972), 106- 17.
- نيقولا يوسف: أعلام من الإسكندرية، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٦٩، ص ٤٦٤- ٤٦٩ .
- سليم النقاش رائد الصحافة والمسرح، الأديب، عدد أول أكتوبر ١٩٦٦، ص ٢- ٦ .

وقد أعاد محمد يوسف نجم نشر مسرحياته: عايدة، ميّ، الكذوب، غرائب الصدف، الظلوم. انظر كتابه: المسرح العربي دراسات ونصوص.. ٤- سليم النقاش، بيروت، ١٩٦٤ .

(٧) الجوائب، عدد ٧٥٥، ١٦ يونيو ١٨٧٥ .

(٨) بطرس شلفون: التمثيل العربي، الهلال، عدد أول نوفمبر ١٩٠٦، ص ١١٧ .

(٩) "الروايات العربية" مقال غفل من اسم المؤلف، الأهرام، عدد ٢٢٠، ١٦ ديسمبر ١٨٧٦ .

(١٠) Le Moniteur Egyptien, 17 December 1876, from Khoueiri (1978), 168, and (1984), 93.

(١١) Lott (1867), 1, 94 وقسطندي رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربي، ص ٢١ .

(١٢) الأهرام، عدد ٢١، ٢٣ ديسمبر ١٨٧٦ والوقائع المصرية، عدد ٦٩٦، ١١ فبراير ١٨٧٧ .

(١٣) الأهرام، عدد ٢٢، ٢٣ ديسمبر ١٨٧٦، وعدد ٢٤، ١٣ يناير ١٨٧٧، في:

Khoueiri (1978), 169, and (1984), 94.

(١٤) الأهرام، عدد ٢٣، ٦ يناير ١٨٧٧ .

(١٥) الوقائع المصرية، عدد ٦٩٦، ١١ فبراير ١٨٧٧ .

(١٦) الأهرام، عدد ٢٥، ١٩ يناير ١٨٧٧ . وقد نُشرت المسرحية بالإسكندرية والقاهرة عام ١٩١٣ . والقليل هو المعروف عن حبيب مُسْك. وقد ترجم أيضا مسرحيتين أخريين: الأولى مسرحية Lorenzaccio لـ"ألفريد دى موسيه" Alfred de Musset، وعنونها بـ"الخليل الوفى"، وقد عرضتها فرقة النقاش ببيروت، والمسرحية الأخرى إيطالية، وعنونها بـ"العِلْم المتكلِّم" أو "كيد الحسود"، وقد عُرِضَتْ عام ١٨٨٧

(١٧) نُشرت هذه المسرحية بالإسكندرية عام ١٨٩١، ثم طبعت مرة أخرى عام ١٩٠٢ . ونشرت أيضا ببيروت عام ١٨٩٧، وبالقاهرة، بدون تاريخ نشر.

(١٨) الأهرام، عدد ٢٨، ١٠ فبراير ١٨٧٧ .

(١٩) La Finanza, 303, 30 December 1876.

(٢٠) Barbour (1935- 7), 174.

(٢١) محمد يوسف نجم: المسرحية فى الأدب العربى الحديث (١٨٤٧– ١٩١٤)، ص ٩٧، بيروت ١٩٦٧ .

(٢٢) عونى إسحاق: الدرر وهى منتخبات.. أديب إسحاق.. جمعها شقيقه عونى إسحاق، بيروت، المطبعة الأدبية، ١٩٠٩، ص ٦ .

(٢٣) كان أديب إسحاق كاثوليكيا أرمنيا من دمشق. انتقلت أسرته إلى بيروت. كان واحدا من أوائل المساهمين فى صحيفة بيروت "ثمرات الفنون"، ثم حَرَّر بعد ذلك جريدة "التَّقدم". حول دراسة تفصيلية عن إسحاق، انظر:

- ناجى علوش: أديب إسحاق، الكتابات السياسية والاجتماعية، بيروت، ١٩٧٨ .
- عيسى فتوح: أديب إسحاق باعث النهضة القومية، دمشق، ١٩٧٦ .
- Rizzitano, "Adīb Ishōq", Encyclopedia of Islam, 2nd edn (1973), 4, 111- 12.

ونَصَّا مسرحيتيه "شارلمان" و"أندروماك" ظهرا أولا فى منتخباته بالإسكندرية عام ١٨٨٥، وأعيد نشرها ببيروت عام ١٩٧٥ نُشِرَ نصّ مسرحية فى أعماله المجموعة "الدرر" ببيروت عام ١٩٠٩ . ويُقال إن مسرحية "شارلمان" مُعدلة عن مسرحية لـ"فيكتور هوجو" Victor Hugo . داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص ٣٤٢، رقم ١٦٧١) أو قد تكون تعديلاً لمسرحية لـ"سازيمير ديلافين" (Abul- Naga 1972, 886) Casimir Delavigne وقد نُشرت "أندروماك" بالقاهرة عام ١٨٩٨ وعام ١٩٠٥ .

(٢٤) عونى إسحاق: مرجع سابق، ص ٦ .

(٢٥) نفسه، ص ٧، ص ٢١ .

(٢٦) يوسف أسعد داغر: مصادر الدراسة الأدبية، جـ٢، ص ١١٢ .

(٢٧) جورجى زيدان: تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر، جـ٢، ص ٩٦، وعونى إسحاق: مرجع سابق، ص ٧ .

(٢٨) Landau (1969), 66- 7.

(٢٩) عوني إسحاق: مرجع سابق، ص ٧، ص ١٠ . نُشِرَت ترجمة إسحاق لرواية "الباريسية الحسناء" ببيروت، عام ١٨٨٤، رغم أن الترجمة كانت قد أُنجِزَت في وقت سابق للنشر.

(٣٠) الأهرام، عدد ٢٢، ٣٠ ديسمبر ١٨٧٦ .

(٣١) كان حموي يشير إلى كتاب رفاعة رافع الطهطاوي "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، وإلى كتاب سليم "النزهة الشهية في الرحلة السليمية" (بيروت ١٨٥٦) وهو عن رحلته إلى أوروبا عام ١٨٥٥ .

(٣٢) الأهرام، عدد ٢٣، ٦ يناير ١٨٧٧ .

(٣٣) نفسه، عدد ٢٤، ١٣ يناير ١٨٧٧ .

(٣٤) الوقائع المصرية، عدد ٦٩٦، ١١ فبراير ١٨٧٧ .

(٣٥) di Tarrāzi (1913- 33), 2, 106 والجوائب، عدد ٨٤٦، ٧ مارس ١٨٧٧ .

(٣٦) Barbour (1935- 7), 174. ونجم: مرجع سابق، ص ٤، وخليل مطران: التمثيل العربي ونهضته الجديدة"، الهلال، عدد أول فبراير ١٩٢١، ص ٦٤٥- ٤٧٢ .

(٣٧) سليم روفائيل جرجس العنحوري: سحر هاروت، دمشق، ١٨٨٥، ص ١٧٩- ١٨٠ .

(٣٨) نجم: نفسه، ص ٩٥ .

(٣٩) Landau (1969), 245, n. 389. وخليل مطران: مرجع سابق، ص ٤٧٠ .

(٤٠) مصر، عدد ٢، ٦ يوليو ١٨٧٧ .

(٤١) نفسه، عدد ٤، ٢٠ يوليو، وعدد ٧، ١٠ أغسطس ١٨٧٧ .

(٤٢) La Finanza, 180, 5/6 August 1877.

(٤٣) Ibid., 190, 18 August 1877.

(٤٤) Chelley (août 1906), 24.

(٤٥) القليل هو المعروف عن "الخياط" بغض النظر عن الإشارات الواردة عنه في الأعمال ذات القيمة العليا في المسرح.

(٤٦) أحمد شفيق: مذكراتي في نصف قرن، جـ١، ص ٥٧، خليل مطران: نفسه، ص ٤٧٠ . جرجس نَحَّاس في كتاب عوني إسحاق: مرجع سابق، ص ٢٣٥ .

(٤٧) الجنة، عدد ٧٦٩، ٢٧ يناير ١٨٧٨ .

(٤٨) الأهرام، عدد ٦١، ٢٨ سبتمبر ١٨٧٧، ومصر، عدد ١٤، أول أكتوبر ١٨٧٧ .

(٤٩) الجنة، عدد ٧٤٢، ٥ أكتوبر ١٨٧٧ .

(٥٠) نجم: نفسه، ص ١٠٣، عن الأهرام، عدد ٦٥، ٢٧ أكتوبر ١٨٧٧ .

(٥١) داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص ١٩٣، رقم ٥٢٥ .

(٥٢) نجم: نفسه، ص ١٠٣، عن الأهرام، عدد ٦٦، ٢ نوفمبر ١٨٧٧ .

(٥٣) مصر، عدد ٢٧، ٦ يناير ١٨٧٨ .

(٥٤) Barbour (1935- 7), 174.

(٥٥) Abul Naga (1972), 111.

(٥٦) الجنة، عدد ٧٦٩، ٢٧ يناير ١٨٧٨، والأهرام، عدد ٨٢، السبت ٢ مارس ١٨٧٨ .

(٥٧) La Finanza, 49, 27 February 1878، ومصر، عدد ٢٣، أول مارس ١٨٧٨، والأهرام، عدد ٨٣، السبت ٢ مارس ١٨٧٨ .

(٥٨) مصر، عدد ٣٩، ١٢ أبريل ١٨٧٨ .

(٥٩) العنحورى: مرجع سابق، ص ١٨٠ .

(٦٠) الأهرام، عدد ١١٨، ٢٥ أكتوبر ١٨٧٨، والتجارة، عدد ١١٤، ٢٤ أكتوبر ١٨٧٨ .

(٦١) مصر، عدد ٣٦، ٢٦ ديسمبر ١٨٧٨ .

(٦٢) Charmes (1883), 157- 8.

(٦٣) الوطن، عدد ٦٠، ٤ يناير ١٨٧٩ .

(٦٤) مصر، عدد ٢٨، ٩ يناير ١٨٧٩ .

(٦٥) الوطن، عدد ٦٢، ١٨ يناير ١٨٧٩ .

(٦٦) الأهرام، عدد ١٣١، ٢٤ يناير ١٨٧٩ .

(٦٧) التجارة، عدد ١٧٢، ٢٢ يناير ١٨٧٩، والإسكندرية، عدد ٢٩، ٢٢ يناير ١٨٧٩ .

(٦٨) الأهرام، عدد ١٣٣، ٧ فبراير ١٨٧٩، ومصر، عدد ٣٢، ٧ فبراير ١٨٧٩ . تقول بعض المصادر إنّ "الظلوم" كانت المسرحية الأولى التى عرضتها فرقة مسرحية بالقاهرة، انظر: بطرس شلفون: التمثيل العربى، الهلال، عدد أول نوفمبر ١٩٠٦، ص ١١٧، وانظر أيضا
يذكر جورجى زيدان (مرجع سابق)، والأرجح أنه هو مصدر هذه القصة، أن عام ١٨٧٨ هو عام عرض هذه المسرحية لأول مرة، ويسميها بطريق الخطأ مسرحية "المظلوم"، ويردد لانداو (,Landau, (1969) 245) نفس هذا التاريخ.

(٦٩) صدى الأهرام، عدد ٥٩٨، ٤ أبريل ١٨٧٩ .

(٧٠) الوطن، عدد ٦٩، ٨ مارس ١٨٧٩، ومصر، عدد ٤٤، أول مايو ١٨٧٩ .

(٧١) التجارة، عدد ٢٠٩، ٣١ مارس ١٨٧٩، ومُقْتَبَسٌ فى: Abul Naga (1972), 111، وصدى الأهرام، عدد ٦٠٨، ١٩ أبريل ١٨٧٩، والإسكندرية، عدد ٤١، ١٧ أبريل ١٨٧٩ .

(٧٢) التجارة، عدد ٢٣٩، ١٣ مايو، ومصر، عدد ٤٣، ٢٥ أبريل، وعدد ٤٤، أول مايو، وعدد ٤٧، ٢٤ مايو ١٨٧٩، La Réforme, 156, 19 May 1879، والوقت، عدد ٦٢٠، ١٩ مايو ١٨٧٩ .

(٧٣) الوقت، عدد ٦٣٥، ١٠ يونيه ١٨٧٩ .

(٧٤)كانت فرقة القرداحى فرقة نشيطة فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر. وكان من نتائج إقامته بتونس عام ١٩٠٨، حيث مات، أن تشكلت أول فرقة درامية تونسية.

(٧٥) توفيق حبيب: تاريخ التمثيل العربى، الستار، عدد ١١، ص ٢٢، والأهرام، ٢ يونيو ١٨٧٧، الوقت، عدد ٦٥٢، ٤ يوليو ١٨٧٩ .

(٧٦) الوقت، عدد ٩١٠، ٧ أغسطس ١٨٨٠، وLe Moniteur Egyptien, 184, 7 August 1880 سعد الله البستانى هو محرر "الجنان"، و"الجنة"، و"الجنينة"، وكان قد كتب المسرحية لـ"المدرسة الوطنية" ببيروت، حيث كان يعمل فيها مدرسا للغة الفرنسية.

(٧٧) "أرنو بركوى" Arnaud Berquin (1747- 1791) كاتب فرنسى، كانت أعماله ذات تأثير فى تعليم الناشئة.

(٧٨) Le Moniteur Egyptien, 185, 8/9 August 1880.

(٧٩) الوقت، عدد ٧٤٨، أول ديسمبر ١٨٧٩ .

(٨٠) ولد عبدالله نديم بالإسكندرية، ودرس فيها فى مسجد الشيخ إبراهيم، ثم أصبح لاحقا طالبا غير نظامى بالأزهر. لم يعرف لغات أجنبية، وقد ساهم بشكل غير منتظم فى الصحافة العربية، وكان مؤازرا نشيطا لضباط الجيش القوميين منذ عام ١٨٧٩ عن نديم، انظر:

– أحمد عطية الله: عبدالله نديم. سلسلة الأعلام، ٤، القاهرة، ١٩٥٦ .

– Gilbert Delanoue, "Abd Allāh Nadim (1845- 96)- Les idées politiques et morales d'un journaliste égyptien", Bulletin d'Etudes Orientales de l'Institut Francais de Damas, xvii (1961- 2), 75- 119.

– على الحديدى: عبدالله النديم، كاتب الوطنية، القاهرة، بدون تاريخ نشر.

– عبد المنعم إبراهيم الدسوقى الجميعى: عبدالله النديم ودوره فى الحركة السياسية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٨٠ .

– محمد أحمد خلف الله: عبدالله النديم ومذكراته السياسية، القاهرة، ١٩٥٦ .

– حسن الملطاوى: الحرية والعدالة فى فكر عبدالله النديم، القاهرة، ١٩٨١ .

– نفوسة زكريا سعيد: عبدالله النديم بين الفصحى والعامية، الإسكندرية، ١٩٦٦ .

– أحمد سمير: ترجمة فقيد مصر السيد عبدالله النديم.

إن جزءًا من مسرحيته "الوطن" متضمن فى:

– عبد الفتاح نديم: سُلاَفة النديم فى منتخبات السيِّد عبدالله النديم، جـ٢، ص ٣٣– ٦٣، مطبعة هندية بالقاهرة.

(٨١) التجارة، ١٩ أبريل ١٨٧٩، عن الحديدى: مرجع سابق، ص ٨٥ .

(٨٢) المحروسة، عدد ٢١، ٧ فبراير ١٨٨٠ .

(٨٣) نفسه، عدد ١٧، ٢٣ أبريل ١٨٨٠ .

(٨٤) أحمد تيمور: تراجم أعلام القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر، القاهرة، ص ١٦، ١٩٤٠ . والمحروسة، عدد ٦٠، ٧ أبريل ١٨٨٠ .

(٨٥) الوقت، عدد ٨٩٤، ١٢ يوليو , ١٨٨٠ وعطية الله: مرجع سابق، ص ٣٥ . والحديدى: مرجع سابق، ص ١٤٣- ١٤٤ . ومحمد رفعت: تاريخ مصر السياسى فى الأزمنة الحديثة، ص ٥٠ . عن الحديدى: مرجع سابق، ص ١٢٤ .

(٨٦) نفسه، ص ١٢١، ص ١٢٤، وخلف الله: نفس المرجع، ص ٥٠، وحبيب: نفس المرجع، ص ٢٢- ٢٣ .

(٨٧) التنكيت والتبكيت، عدد ٥، ١٠ يوليو ١٨٨١ .

(٨٨) Butler (1887), 137.

(٨٩) عبد الفتاح نديم: نفس المرجع، جـ١، ص ٨- ٩ . وخلف الله: نفسه، ص ٥١ .

(٩٠) الوقت، عدد ٩٠٩، ٤ أغسطس ١٨٨٠ .

(٩١) نفسه، عدد ٩٢٦، ٣٠ أغسطس ١٨٨٠ .

(٩٢) الوطن، عدد ١٤٤، ١٤ أغسطس ١٨٨٠ .

(٩٣) الوقت، عدد ٩٠٩، ٤ أغسطس ١٨٨٠ .

(٩٤) Delanoue (1961- 2), 84.

(٩٥) الوقت، عدد ٩٣٧، ٢١ سبتمبر، وعدد ٩٤٥، ٢ أكتوبر ١٨٨٠ .

(٩٦) نفسه، عدد ٩٧١، ٨ نوفمبر ١٨٨٠ .

(٩٧) نفسه، عدد ٩٧٧، ٢٢ نوفمبر ١٨٨٠ .

(٩٨) نفسه، عدد ٩٧٨، ٢٣ نوفمبر ١٨٨٠ .

(٩٩) الأهرام، عدد ١٠٨٣، ١٦ أبريل ١٨٨١، والوقائع المصرية، عدد ١٠٩٠، ١٧ أبريل، ونجم: نفس المرجع، ص ١٨٥ . أنتجت مسرحية "بطرس الأكبر" بالقاهرة عام ١٨٨٤ درس تادرس وهبى اللغة والفقه بالأزهر، وعمل كمترجم بنظارة المعارف. نُشِرَ شعرهُ بالصحافة آنذاك. حول بيليوجرافيا عن وهبى، انظر: عمر رضا كحّالة: معجم المؤلفين، جـ٣، ص ٨٨، ومحمد عبد الغنى حسن: نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية، ص ٣٧١- ٣٧٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥ .

(١٠٠) الأهرام، عدد ١٠٧٧، ٧ أبريل ١٨٨١، وعدد ١٠٨٤، ٢٠ أبريل ١٨٨١، والوطن، عدد ١٧٨، ٩ أبريل ١٨٨١ .

(١٠١) الأهرام، عدد ١٠٧٧، ٧ أبريل ١٨٨١ .

(١٠٢) المحروسة، عدد ٢٨٤، ٢٢ أبريل، وعدد ٣١٤، ٧ يونيو، وعدد ٣٢٠، ١٧ يونيو ١٨٨١، والأهرام، عدد ١١١٨، أول يونيو ١٨٨١ .

L'Egypte, 1 June 1881. -

(١٠٣) المحروسة، عدد ٣١٤، ٧ يونيو ١٨٨١ .

(١٠٤) تلقى سليمان الحداد تعليمه على يد أفراد أسرة اليازجى. وقد ساهم فى الصحافة العربية. وهو أبو الكاتبين نجيب وأمين الحداد. حول بيليوجرافيا عن الحداد، انظر:

– عيسى إسكندر المعلوف: الغُرر التاريخية فى الأسرة اليازجية، جـ٢، ص ٧- ٩، مطبعة الرهبانية المخلّصية.

(١٠٥) L'Egypte, 12 May 1881 and 15 May 1881.

(١٠٦) تمَّ التأكيد على أن عبدالله النديم كتب مسرحيات أخرى، ولم يتم التمكُّن من العثور على تفاصيل حول هذه المسرحيات في المصادر الأساسية. يشير داغر (نفس المرجع، ص ٢٩٣) إلى مسرحية "الوباء" التي قُدِّمت بالقاهرة. يذكر نقولا يوسف (أعلام من الإسكندرية، ص ٢٣٩– ٢٤٠) مسرحية ثالثة هي "مصر" التي عُرِضَت بمسرح زيزينيا.

(١٠٧) التنكيت والتبكيت، عدد ٥، ١٠ يوليو ١٨٨١ .

Al-Hadidi, 'Ali, (1959), 143- 4.

الحديدي، علي: عبدالله النديم كاتب الوطنية. ص ١٠٣، مكتبة مصر، القاهرة (بدون تاريخ).

الأهرام، عدد ١١٥٣، ١٥ يوليو ١٨٨١، والإسكندرية، عدد ١٤٠، ٢٨ يوليو ١٨٨١ .

(١٠٨) عبد الفتاح نديم: مرجع سابق، جـ١، ص ٩، والتنكيت والتبكيت، عدد ٦، ١٧ يوليو ١٨٨١ .

Delanoue (1961- 2), 85.

(١٠٩) محمد رفعت: تاريخ مصر السياسي في الأزمنة الحديثة. ص٥٥، القاهرة، مقتبس في:

Al-Hadîdî, 'Ali, (1959), 145.

وحمزة فتح الله:: رواية الوطن وطالع التوفيق. التنكيت والتبكيت بالإسكندرية العدد السابع ٢٤ يوليو ١٨٨١، ص١١٢– ١١٣ .

(١١٠) الأهرام، عدد ١١٦١، ٢٥ يوليو ١٨٨١ .

(١١١) نفسه، عدد ١١٧٠، ٤ أغسطس ١٨٨١ .، والإسكندرية عدد ١٤١، ٤ أغسطس ١٨٨١ .

(١١٢) المحروسة، عدد ٤١٢، ٨ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ٤١٣، ١٠ نوفمبر، والأهرام، عدد ١٢٤٠، ٣١ أكتوبر ١٨٨١ .

(١١٣) المحروسة، عدد ٣٩٢، ٤ أكتوبر ١٨٨١، وعدد ٤١٠، ٢٩ أكتوبر ١٨٨١ .

(١١٤) نفسه، عدد ٤٠٧، ٢٥ أكتوبر ١٨٨١، والأهرام، عدد ١٢٣٧، ٢٧ أكتوبر ١٨٨١، والمحروسة، عدد ٤١٨، ١٧ نوفمبر ١٨٨١، ويوسف أسعد داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة ص ٤١٤، رقم ٢١٧٥ .

Landau (1969), 244, n. 379a.

(١١٥) المحروسة، عدد ٤١٩، ١٨ نوفمبر ١٨٨١ .

(١١٦) نفسه، عدد ٤٠٧، ٢٥ أكتوبر ١٨٨١، وعدد ٤١٩، ١٨ نوفمبر ١٨٨١، والأهرام عدد ١٢٤٥، ١٠ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٥٢، ١٨ نوفمبر ١٨٨١ .

(١١٧) نفسه، عدد ١٢٧٠، ٩ ديسمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٨٩، ٢ يناير، وعدد ١٢٩٢، ٥ يناير ١٨٨٢، والمحروسة، عدد ٤٣٨، ١٥ ديسمبر ١٨٨١، وعدد ٤٤٩، ٣١ ديسمبر ١٨٨١ .

(١١٨) حبيب، توفيق: تاريخ التمثيل العربي. الستار بالقاهرة، عدد ١٥، ٩ يناير ١٩٢٨، ص ٢٣، والأهرام، عدد ١٣٤٢، ١٠ مارس ١٨٨٢ .

(١١٩) نفسه، عدد ١٣٦٩، ١٥ أبريل ١٨٨٢ .

(١٢٠) حول سلامة حجازى(١٨٥٢– ١٩١٧)، انظر:

– محمد فاضل: الشيخ سلامة حجازى، دمنهور ١٩٣٢ .

– الحفنى، محمود أحمد: الشيخ سلامة حجازى، رائد المسرح العربى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨ .

– منير الحُسَامِى: الشيخ سلامة حجازى، منيرغا، عدد ٢، بيروت، ديسمبر ١٩٢٤ .

– كيف نشأ فقيد الموسيقى والغناء وكيف جاهد فى سبيل فنِّه لمناسبة ذكرى الشيخ سلامة حجازى، مصر الحديثة المصورة، عدد ٩ يوليو ١٩٣٠، ص ١٢– ١٣ .

– نجيب شلفون: فقيد فن التمثيل المرحوم الشيخ سلامة حجازى، الإخاء، ص ٢٨– ٣١، وص ١٢٤– ١٢٨ .

– جورج طنوس: الشيخ سلامة حجازى وما قيل فى تأبينه، القاهرة، ١٩١٧ .

– جورج طنوس: الشيخ سلامة حجازى، الهلال، عدد أول نوفمبر ١٩١٧ .

– على الدين وحيد: الشيخ سلامة حجازى بين المونولوجات والقصائد الشعرية، الكاتب، عدد ٢٠، مارس/أبريل ١٩٨٠، ص ٧٣– ٨٧ .

– الحفنى: الشيخ سلامة حجازى رائد المسرح العربى، ص ٦٣ .

– الفيشاوى: سلامة حجازى، صوت الشرق، القاهرة، عدد أكتوبر ١٩٥٢، ص ٢٨ .

وكل هؤلاء الباحثين وغيرهم مُخطئون فى الاعتقاد بأنَّ أول دور قدَّمه الشيخ سلامة كان فى فبراير ١٨٨٥ .

(١٢١) الحفنى: نفس المرجع، ص ٢٤، وص ٢٨، وص ٣٣–٣٤ .

Barbour, Nevill (1935- 7), "The Arabic Theatre in Egypt", Bulletin of the School of Oriental Studies, London, viii, 173- 87, 991- 1012

(١٢٢) نفسه.

(١٢٣) الحفنى: نفسه، ص ٥٠، ونقولا يوسف: أعلام من الإسكندرية، ص ٤٢٦– ٤٢٧، و فكرى بطرس: فنانو الإسكندرية، ص ٢٨ .

(١٢٤) يوسف كركور: أعلام الموسيقى.. الشيخ سلامة حجازى، الموسيقى بالقاهرة، عدد أول أكتوبر ١٩٣٥، ص ٢٠ .

(١٢٥) مصر، عدد ١٦، ١٩ أبريل١٨٨٢، والأهرام، عدد ١٣٦٩، ١٥ أبريل ١٨٨٢ .

(١٢٦) نفسه، عدد١٣٦٩، ١٥ أبريل ١٨٨٢، وعدد ١٣٧٢، ١٨ أبريل ١٨٨٢ .

(١٢٧) إسكندر أبكاريوس (؟– ١٨٨٥) مسيحى وُلِدَ ببيروت، وكان قد عاش فى مصر منذ عام ١٨٧٤ . انظر:
Brockelmann (1938), Supp. II, 768.

وقد كتب نخلة قلفاط (١٨٥١– ١٩٠٥)، وهو صحافى بيروتى وتلميذ لإسكندر، مسرحيات عديدة. انظر: دى طرازى: تاريخ الصحافة العربية، جـ ٢، ص ٦٣– ٦٥ .

(١٢٨) مصر، عدد ١٦، ١٩ أبريل ١٨٨٢، والأهرام، عدد ١٣٧٤، ٢٠ أبريل ١٨٨٢، و نجم: مرجع سابق ص ١٠٣، عن الأهرام عدد ١٣٧٦، ٢٢ أبريل ١٨٨٢ .

(١٢٩) نفسه، عدد ١٣٧٨، ٢٥ أبريل ١٨٨٢، ومصر، عدد ١٧، ٢٦ أبريل ١٨٨٢، و حبيب: مرجع سابق، ص ٢٣ .

(١٣٠) الأهرام، عدد ١٣٨٠، ٢٧ أبريل ١٨٨٢ .

(١٣١) نفسه، عدد١٣٨٤، ٢ مايو ١٨٨٢ .

(١٣٢) خليل اليازجي (١٨٥٦– ١٨٨٩) هو أصغر أبناء الأديب السوري الذائع الصيت الشيخ ناصيف اليازجي. حول ببليوجرافيا لـ "خليل اليازجي"، انظر: جورجي زيدان: تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، جـ٢، ص ٣٥٢– ٣٦٠، وانظر أيضا: "مشاهير اليازجيين اللبنانيين" الآثار بزحلة عدد نوفمبر ١٩١٢، ص ٢٢٤–٢٢٥ .

(١٣٣) مرآة الشرق، عدد ٢، ٢٠ أبريل ,١٨٨٢ وليس من المعروف ما إذا كانت هذه المسرحية قد نشرت كاملة أم لا. ويبدو أن ثورة عرابي منعت نشرها كاملة. ثم نُشِرت مؤخرا كاملة ببيروت عام ١٨٨٤، وبالقاهرة عام ١٩٠٢ .

(١٣٤) الأهرام، عدد ١٣٨٣، أول مايو ١٨٨٢ .

(١٣٥) نفسه، عدد ١٣٩٠، ٩ مايو ١٨٨٢، وعدد ١٤٠٠، ٢٢ مايو ١٨٨٢ .

(١٣٦) نفسه، عدد ١٤٠٤، ٢٦ مايو ١٨٨٢ .

(١٣٧) The Times, 3 February 1882, 3, b-c.

(١٣٨) الأهرام، عدد ١٤٠٩، أول يونية ١٨٨٢ .

(١٣٩) أحمد عطية الله: مرجع سابق، ص ٧٠، والجميعي: عبدالله النديم ودوره في الحركة السياسية والاجتماعية. ص ١٠٥، والوقائع المصرية، عدد ١٤٨٣، ٥ نوفمبر ١٨٨٢ .

(١٤٠) الحفني: مرجع سابق، ص ٣٤ . عمل حجازي لاحقا مع فرق الخياط، والسوري إسكندر فرح، وأيضا مع الممثل المصري ذائع الصيت جورج أبيض. كون لنفسه فرقة خاصة به. ورغم الفالج الذي ألمَّ به في أخريات حياته، فإنه عاد لخشبة المسرح وبقي نشيطًا في المسرح حتى وفاته.

(١٤١) محمد عبد الغني حسن: عبدالله فكري، ص ٦٨ .

(١٤٢) الأهرام، عدد ١٨ سبتمبر ١٨٨٢ .

(١٤٣) نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ١١٦، عن الأهرام، عدد ١٩٧٤، ٢٣ يونيو ١٨٨٤ .

(١٤٤) نجم: نفسه، عن الأهرام، عدد ٢٠٨٨، ٩ ديسمبر ١٨٨٤ .

(١٤٥) بطرس شلفون: مرجع سابق، ص ١١٨، وكركور: مرجع سابق، ص ١٩– ٢٠، ونجم: نفس المرجع، ص ١٠٨، عن الأهرام، عدد ٢٣٢١، ٢١ سبتمبر ١٨٨٥، كان عرض مسرحية "زفاف عنتر" ٢٣ أبريل ١٨٨٣ طبقًا لما يذكره داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص ٣١١، رقم ١٤٤٤، ومن البيِّن أن تاريخ العرض هو ٢٣ أبريل ١٨٨٢ وليس ١٨٨٣ . ويذكر شلفون (نفس المرجع) أن القرداحي عاد مع الشيخ سلامة عام ١٨٨٤ .

الملحق (١)

نشرة أرتين بك المنطوية على قوانين البوليس
فيما يتعلق بالمسرح الإيطالى بالإسكندية.
الإسكندرية ١٦ أكتوبر ١٨٤٧

منشور

معاليكم:

إن المسرح الإيطالى الكائن بالعقيلة الجديدة فى الميدان الكبير بهذه المدينة بوصفه منشأة عامة، فيجب عليه بالتالى أن يخضع لقانون الحكومة المحلية فى الظروف المحلية من حيث تجنيبه أية مخالفات يمكن وقوعها كما هو معتاد ممارسته فى الحكومات الأوروبية، وكذلك فى القسطنطينية. ومن ثم نرجو من معاليكم تعريف موظفيكم بهذه الترتيبات، مع تنبيههم بوجوب خضوعهم لقوانين السلطات المحلية، وأتمنى أن توزع نسخة من هذه الترتيبات عليهم بصورة عاجلة، راجيًا أن تنفذ على نحو تام، وعليه، سعادتكم بهذه الترتيبات، بينما أمر، لإظهار فائق تقديرى واحترامى.

إلى المبجل

السير ش.أ. مورى

القنصل العام لبريطانيا العظمى بمصر

الإسكندرية

قوانين المسرح

إن المسرح خاضع للسلطة القضائية للحكومة المحلية.

البند الأول: أى ممثل أو موظف آخر فى المسرح ممن يسيئون على نحو بَيِّنٍ للجمهور سواء بالقول أو بالفعل أو بأية وسائل أخرى، سوف يتم وضعه فى السجن فى نهاية العرض المسرحى.

البند الثانى: أى شخص - دون استثناء - يتصرف بحرية من شأنها إحداث ضوضاء فى المسرح، وتعكير الصفو بأية وسيلة، سوف يطرد فوراً فى المرة الأولى، وإذا تكرر الإزعاج، فسوف يكون ممنوعًا من المسرح مدى الحياة. إن الفرد - أو الأفراد - الذى ينحاز لمثيرى الشغب، سوف يكون خاضعًا لهذا القانون أيضا.

البند الثالث: التدخين فى المسرح ممنوع على نحو واضح، وأى امرئ ينتهك هذا القانون سوف يطرد.

البند الرابع: الصفير، والضرب بالعصا، والضرب بالقدم، أو أى أفعال ضوضائية أخرى، ممنوع أيضا. ومن ينتهك هذا القانون سوف يطرد كما هو مذكور آنفا.

البند الخامس: إن إجراءاتٍ تتناسب والعملَ سوف تُتَّخَذُ فى كل الحالات غير المتوقعة فى هذا القانون.

البند السادس: سيقف ثمانية من رجال الشرطة موحدى الزى بالإضافة إلى شاويش، بالقرب من المسرح، وسيكونون على استعداد للاستجابة بسرعة لأوامر مدير الشرطة.

الإسكندرية ١٦ أكتوبر ١٨٤٧

أرتين بك

ملحق (٢)

حياتى بالشعر

ومسرحى بالنثر

بقلم: الشيخ جيمز سَنّوا أبو نضارة J. Sanua Abou Naddara

شاعر الملك Cha'r - el - Molk

كاتب أدبى ومحاضر وعالم بلغات كثيرة

طبعة جديدة معدّلة وملخصة

مسرحى

فى المحاضرة التى ألقيتها مؤخرا فى باريس، فى جمعية "تعاون الأفكار" "Coopération des Idèes" وبعد أن مجدت فرنسا، واحتفيت بشعبها وتحدثت عن الأدب والدين وتقاليد العرب، هكذا كنت أقص لمستمعىَّ، تاريخ المسرح العربى الذى أسسته فى مصر.

شكرا سيداتى، سادتى، على حسن انتباهكم لكلمتى الموجزة عن شعرائنا، وعلمائنا وتقاليدنا فى الشرق. استمروا فى عطف كرمكم وسوف أكون لكم معترفا بالجميل، لأن تاريخ مسرحى ليس من السهل أن يُحكَى. هذا المسرح جعلنى أذرف دموع الفرح، وهذا حقيقىٌّ، ولكن أيضا كثيرا من دموع الألم.

كان هذا منذ أكثر من أربعين عاما. آه! كم تمر السنوات سريعا! لا سرمدىٌّ سوى الله، سيد الكون! وُلِدَ مسرحى على خشبة مسرح فى مقهى الموسيقى الكبير فى

الهواء الطلق فى وسط حديقتنا الجميلة بالأزبكية فى القاهرة. فى ذلك الوقت، فى سنة ١٨٧٠، كانت هناك فرقة فرنسية جيدة من الموسيقيين والمطربين ومن ممثلى الكوميديا وفرقة إيطالية ممتازة للدراما تقدمان ضروب التسلية للأقليات الأوروبية. كنت أحضر كل العروض فى مقهى الموسيقى تلك؛ لأن اللغتين الفرنسية والإيطالية لغتان محبوبتان لقلبى جدا وكنت قد دَرَسْتُ لكبار مؤلفى الدراما فى هاتين اللغتين. هل ينبغى أن أعترف؟ إذن، نعم، إن هذه الهزليات، والكوميديات، والأوبريتات والدرامات المقدمة على هذا المسرح هى التى ألهمتنى فكرة خلق مسرحى العربى، وقد أعاننى الله على إتمام هذا الفعل.

ولكن قبل أن أبدأ فى خلق مسرحى المتواضع، درست بجدية مؤلفى الدراما الأوروبيين وخاصة "جولدونى"، و"موليير"، و"شريدان" فى لغاتهم؛ أى بالفرنسية، وبالإيطالية وبالإنجليزية.

وعندما شعرت أننى مُتَمَكِّنٌ بدرجة كافية فى الفن الدرامى، كتبت أوبريت من فصل واحد فى اللغة العامية؛ لأن اللغة العربية كما فى اليونانية لها اللغة الأدبية واللهجة الأقل رقيًا، ووَفَّقْتُ ألحانًا شعبية لمقاطع الأوبريت وعلمّت إياها لحوالى عشرة من الشباب الأذكياء الذين اخترتهم من بين تلاميذى، ومنهم واحد ارتدى مثل امرأة ليقوم بدور العاشقة.

هذا، وقد توجهت لقصر سمو الأمير بغابدين وأعطيت النسخة الخطية من الأوبريت لخيرى باشا، أمين تشريفات صاحب السمو الخديو إسماعيل، وأنا أرجو من فخامته أن يقدمها مع تحياتى الموقرة لمعاليه وأن يقول له إنه تكرّم ووعدنى، قبل ارتقائه السعيد سدنة العرش، إنه سوف يساعدنى لقيادة زملائى المواطنين فى طريق التقدم والحضارة العسير.

ليتفضّل معاليه إذن بتشريف مسرحيتى المتواضعة وتشجيعى لخلق مسرح للمواطنين، ممن لا إلمام لهم بفن الدراما، ولا يفهمون شيئا من الأوبرات الإيطالية الكبيرة والكوميديا الفرنسية الجميلة التى من أجلها شيّد محبوبهم الخديو مسرحين باهرين.

ويبدو أن خيرى باشا، الذى كان يكنُّ لى وداً كبيرا، قد استغل كل لباقته؛ ليوصل رسالتى لسيده الجليل ونجح فى قراءة الأوبريت عليه، ولم يستهجنها، ونجح كذلك فى الحصول على تصريح بعرضها فى مسرح الموسيقى بحديقة الأزبكية.

هذا الخبر السارُّ، فرَّح ممثلىَّ وفرَّحنى، وشجعنا لدراسة وحفظ الأدوار عن ظهر قلب، كما كان حافزا لى على إعداد خطابى عن فوائد المسرح ومزاياه.

كان افتتاح مسرحى العربى حدَثًا فى القاهرة. لا أنسى تلك الأمسية بالرغم من الاثنين والأربعين عاما التى تفصلنا عنها.

منذ الثامنة، كانت المقصورات، والصالة ممتلئتين عن آخرهما، كان هناك مشاهدون واقفون أكثر من الجالسين. كان كل أفراد البلاط، والوزراء، والدبلوماسيون الأوروبيون متواجدين.

عزفت الأوركسترا القومية السلام الخديو وهى تغنيه. ثم رُفِع الستار، فكنت أقدم نفسى للجمهور وأنا محاط بالممثلين. كان المشهد أمام عينى، مهيبا. لا أبالغ فقد كان هناك أكثر من ثلاثة آلاف شخص، رجالا ونساءً من كل لون، فى أزياء خاصة بكل البلاد. واستقبلنا رعد من التصفيق مع صيحات "برافو" فى جميع لغات برج بابل. كان قلبى يدق بشدة لدرجة أنه إن لم يكن اثنان من ممثلىَّ قد قاما بمساندتى، كنتُ قد أُغْمِىَ علىَّ. طالبوا بالخطبة المعلَن عنها فى البرنامج. استجمعت كل ما لدىَّ من شجاعة وأغلقت عينىَّ بيدىَّ، لأن رؤية جمهور مستمعىَّ الضخم كان يخيفنى، وبصوت واضح وقوى بدأت خطبتى الطويلة.

قمت بالطبع، بمدح عظيم للخديوى داعيًا إياه مصلحًا لمصر ومكملاً للعمل الحضارى لمحمد على الكبير، ومؤسس الخلافة الحاكمة لوادى النيل إلخ.. إلخ.. وبعد ذلك، مجدت الكوميديا الفرنسية والأوبرا الإيطالية، وختمتُ خطابى وأنا أشرح لمستمعىَّ المواطنين ماهية القطعة المسرحية وأعطيتهم بالتقريب، موضوع الأوبريت الخاص بى. صفقوا للخطاب، لا من أجل استحقاقه، ولكن من أجل حداثة الشىء. ثم أُسْدِل الستار ثم ارتفع مرة أخرى بعد قطعة من الموسيقى.

كان ممثلىً، الذين بأمر من متفرج مصرى موسر، كانوا قد تناولوا زجاجة كبيرة من الكونياك (ثلاثة نجوم) من مقهى المسرح، قاموا بأدوارهم بثقة لدرجة أن كل الناس كانوا منبهرين من ذلك. تمت إعادة مشاهد بأكملها وهتفوا للفنانين وصفقوا لهم تصفيقا حادا، ومعى، كانوا محمولين بالنصر. كانت هذه أول مرة فى حياتى أبكى من الفرح.

كان موضوع الأوبريت الخاص بى- وهو تمثيلية هزلية صغيرة - بسيطا جدا.

كل المسافرين من الشباب الأوروبيين الذين يزورون بلادنا، بلادَ الشرق، ليس لهم إلا رغبةٌ واحدةٌ: الحصول على مغامرة الحرملك: أى الدخول فى نزوة مع جارية والدخول عن طريق الأغا الخاص بها فى السراى إلخ... إلخ... وأنتم تفهمون الباقى. فى حين أنه نادرا ما يفتخر أوروبى بالحصول على مغامرة كتلك ولو بالصدفة، إن حصل أحد على حظ كهذا، لا يستطيع أن يقصها إلا لتماسيح النيل وأسماك البوسفور الكبرى، لأن السراى محمية لدرجة أنه ويل للمتهور الذى يجرؤ على اختراقها فإنه لا يخرج حيا.

بطل مسرحيتى إذا كان أميرا أوروبيا، راهن على ألف جنيه مصرى، ستة وعشرين ألف فرنك، وعلى أن شهرا واحدا من إقامته فى القاهرة يكون كافيا له للتمكن من مغامرة الحَرَملك. راهنه ابنُ باشا على هذه المغامرة وبعدها ببضعة أيام، وصلت أميرنا دعوةٌ عَذْبَةٌ مكتوبة بالفرنسية الزنجية حيث إن امرأة من الحرملك كانت تقول له إن عينيه الزرقاوين الجميلتين كانتا قد اخترقتا قلبها بسهام نظراته العاشقة.. إلخ.. إلخ وباختصار، كانت تخبره أن يتواجد مساء الغد عند سفح أبى الهول عند الهرم الأكبر بالجيزة، حيث يقابل الخصىَّ الخاص بها الذى أخذ أمرا أن يقوده إليها. الأمير يذهب للموعد فعلا والأغا يعصب عينيه؛ حتى لا يتعرف على الطريق ولا القصر حيث يقوده، وبسوط المكارى، تسير العربة ساعةً تبدو للأمير وكأنها نهار يوم شتاء طويل وحزين فى دير. عند الوصول للمكان المقصود، يُنْزِلُ الأغا الأميرَ من العربة، وعيناه لا تزالان معصوبتين، ويقوده من خلال طرقات طويلة ويجعله يصعد وينزل. الله يعلم كم من الطوابق، ثم أدخله إلى المخدع الأنيق الخاص بسيدة السراى العظيمة، محظية الباشا، ثم خلع عنه عصابة العينين وذهب يبحث عن سيدته.

كل ما أحكيه لكم هنا، سيداتى سادتى، يقوله الأمير وهو فى انتظار التى اخترقت سهام نظراته المغرمة قلبها وأحشاءها. الممثل الشاب المبتدئ الذى كان يقول هذا المونولوج كان يؤدى الدور ويجتهد فى أدائه ويبالغ لدرجة أنهم - النظارةَ - جعلوه يعيده ثلاث مرات وبما أنى كنت فى الكواليس، كنت ألقنه فى كل مرة عبارات طنانة.

ها هى الجارية تصل. هى ولد جميل سورى ابن ستة عشر عاما، كانت أخواته هن اللائى قمن بإلباسه أزياء امرأة وقمن بعمل المكياج له بعبقرية. كان يحفظ دوره عن ظهر قلب. شرع يقول: أقصد شرعتْ تقول وتصرح بحبها الحار للأمير، فرسمت له صورة مفجعة عن حياة الحرملك وتَرَجَّتْهُ كى يختطفها ويخلّصها من هذه الحياة. بدأ المتفرجون المواطنون فى الهمهمة الحانقة، ففكرة أن أوروبيا يختطف مسلمة كانت تثير حنقهم، ولكن الممثل الشاب، سيدة الحرملك، ألقى عليهم هذه الكلمة: "رويدكم، يا إخوتى، رويدكم".

هذه الكلمات التى قيلت بلغة فيها الدلال هدّأتْ مشاعر الألم لدى المشاهدين وهيأتهم للاستماع لتصريح الحب من السيدة للأمير.

كنت أود، سيداتى، سادتى، أن أترجم لكم بالفرنسية المقاطع المغناة بصوت العاشقة والمرفقة مع الأوركسترا، أنا أحفظها عن ظهر قلب، ولكن الشعر العربى المترجم بالنثر يفقد كل مذاقه.

قال عدد من الحضور: "لا بأس، تَرْجِمْ أيها الشيخ".

فانسقت لرغبتهم وأسمعتهم التالى:

هل أنت ملاك من الفردوس أم كائن أرضى؟

هل خلقك الله بهذا الجمال لتسحر نفسى وتبهج قلبى أم كى تلهبهما بالحب وتجعلهما يتنهدان من بعدك؟ هل هاتان عينا إنسان أم نجمان سماويان يلمعان فى وجهك الذى يحجب بجماله نجم الصباح؟ بواحدة من نظراتك العذبة الحنون الفاتنة لهذه الدرجة، جعلتنى الأكثر طاعة من عبيدك. لقد رأيتك وصورتك المعبودة انطبعت فى حدقة عينى. سمعت صوتك الملئ نغمًا ولهجتك العذبة لا تزال تدوى فى أذنىَّ.

أفكارى تتبعك دون توقف. لا أرى سواك بالنهار وبالليل، أنت الذى تظهر لى فى أحلامى. أنقذنى، أيها الابن النبيل لأوروبا! أنقذنى من هذا السراى الحزين، هذا القبر للأحياء.

انزع يمامتك الخفَّاقة من يدى هذا الباشا العجوز الذى يدنس جسدها الشاب بلمساته الغير طاهرة ويذبل وردة خدها بقبلاته الباردة. اخطفنى وخذنى معك إلى بلادك وأنا أقسم لك بالله، الذى خلقك بهذا الجمال وهذه الألوهية، أن أبهج حياتك بتدليلى إياك، وبقبلاتى وبمفاتنى".

فضمها الأمير متحمسًا بين ذراعيه وغطَّى جبينها بالقبلات. ولكن ها هو الباشا العجوز الذى اقتحم الحجرة فجأة، يتبعه أربعة ضباط وهو يصيح: "أوثقوا المُذْنِبَيْنِ فى ظهر بعضهما البعض. ضعوهما فى جوال مع حجر ثقيل وألقوهما فى النيل، فإن تماسيحنا تحب البشرة الشابة الطازجة".

يعقب ذلك مشهد مؤثر، فالجارية ترتمى عند أرجل الباشا، تعترف بخطئها وتبرئ الأمير وهى تترجى وتتوسل وتبكى. الباشا لا يرحم، يعطى أوامره للضباط الذين يقبضون على المذنبيْن ويربطونهما فى ظهر بعضهما البعض بدون أن يترك أحدهما يقبل الآخر. الأمير يعترض ويهدد ويتوعد ويلقب الباشا بـ: "القاتل القبيح". الجارية تغنى وتدعو الله أن ينزلها منزل المُصْطَفَيْنَ مع حبيبها.

الضباط يسألون الباشا العجوز فى أية ساعة يضعون العاشقين فى الجوال؛ ليقدموهما كفريسة للتماسيح. أجاب الباشا: "فى التو". "ولكن فليقل لنا الأمير أولاً: إلى من يجب علينا إعطاء الألف جنيه المصرية التى كسبها فى التو؟ لأنه كان قد راهن منذ شهر، فى النادى مع صديقه أحمد أن شهرًا من الإقامة فى مصر يكفيه؛ لتكن لديه مغامرة فى الحرملك.

"حقًّا"، صرخ الأمير، "لقد كسبت الرهان، وأهديه لك، يا باشا، وأضاعفه إذا أعدت إلىَّ حريتى وهذه الجارية الرائعة".

فانفتح باب المخدع حينئذ وأصدقاءَ فرنسيين ومصريين للأمير يدخلون وهم يضحكون ويصيحون: "تم أداء الدور بمهارة!" وخلع الباشا لحيته الكبيرة البيضاء وتَعَرَّف الأمير على الشخص الذى كان يراهنه؛ تخلصت الجارية من اليشمك الخاص بها وكذلك معطفها ويرى الأمير ضابطا شابا يضحك بقهقهة. الباشا يطلب الغفران من الأمير أن يكون قد قام بتمثيل هذا الدور عليه وإخافته ويدعوه لِيَتَرَأَّسَ غذاء جميلا فى حديقة القصر.

لقد ترجمت إلى الفرنسية هذه الأوبريت ذات الفصل الواحد وأعطيتها لصديق ليلحنها وقد فقدها فيما كان ينقل أثاث بيته، كما قال لى. إن نجاح هذه القطعة، التى حدثتكم عنها شجعنى ألا أتوقف عن طريق جيد كهذا، بل أستمر. كان لابد من تكوين فرقة حقيقية مع ممثلات من النساء لا من رجال متنكرين. وفى انتظار إتمام ذلك كنا نؤدى ونعيد أداء هذه الأوبريت الصغيرة التى طالما نالت إعجاب الجمهور. كان لى الحظ أن أعثر على شابتين فقيرتين جميلتين وشريفتين كذلك. فى أقل من شهر، تعلمتا القراءة وكانتا تجيدان الأدوار الصغيرة التى كنت أؤلفها خصيصًا لهما فى مسرحياتى. إن ظهورهما على المسرح أثار ضجة وكان التصفيق الذى تم اسْتُقْبِلَتَا به وتحيتهما قد أعطى لهما شجاعة الاستمرار وتعلمتا أدواراً أكثر أهمية. فى بضعة أشهر، أصبحتا نجمتين للمسرح الوليد على الخشبة التى قُدِّمْتُ عليها، لمدة عامين، اثنتين وثلاثين مسرحية من تأليفى المتواضع. وذلك فضلاً عن المسرحيات المترجمة من الفرنسية التى كان يقدمها لى زملائى.

وبعد أربعة أشهر من الوجود لهذا المسرح القومى، دعانى الخديو إسماعيل مع فرقتى لتقديم عرض فى مسرحه الخاص بقصر "قصر النيل". مُثِّلَتْ ثلاث مسرحيات: "الآنسة على الموضة"، و"الغندور فى القاهرة"، و"الضرتان". وكلها كوميديات من التقاليد الشرقية ذات هدف أخلاقى. بعد مشاهدته لأول اثنتين، استدعانى الخديو وقال لى أمام وزرائه وأعلى الشخصيات فى بلاطه: "نحن ندين لك بخلق مسرحنا القومى: الكوميديا والأوبريت والدراما الخاصة بك. إنك أَطْلَعْتَ شعبنا على أوليات فن الدراما.

أنت موليير المصرى الخاص بنا واسمك سوف يبقى خالداً". ولكن عندما رأى المسرحية الثالثة والتى تهاجم تعدد الزوجات؛ لأن الزوجتين لزوج واحد كانتا تجعلانه فى منتهى التعاسة بسبب غيرتهما ومطالبهما، وعندما استمع سموه إلى الخطبة الطويلة التى صدرت من الزوج ضد تعدد الزوجات وأنها مصدر الانفصال وأيضا الجرائم فى العائلات تحول مرحه إلى غضب فنادانى مرة أخرى وقال لى بنبرة ساخرة: "لنر يا موليير، إذا لم تكن تتمتع بالقدرة الكافية لإرضاء أكثر من امرأة، فلا يجب أن تُنَفِّرَ الآخرين".

وجدت حاشية معاليه من الأوربيين كلمات سيدهم الجليل فيها فطنة ونصحونى باستبعاد هذه المسرحية من جدولى المسرحى بالرغم من الثلاثة وخمسين عرضا المتواصلين التى سبق وحصلت على السماح بعرضهم واضطررتُ أن أنحنى لإنقاذ حياة مسرحى المسكين فى العام التالى. وبعد أكثر من مائتى عرض اسْتُقْبِلُوا جيداً من الجمهور أعطانى الخديو جليل الشرف لأداء ثلاث مسرحيات أخرى فى مسرح الكوميدى الفرنسى بالقاهرة. فى سهرة احتفالية صُفِّقَ لفرقتى حتى من معاليه. ولكن كانت هناك شخصيات هامة بالقاعة، أقسمت بالعداء للتقدم والحضارة فأقنعت الخديو أنه فى مسرحياتى، كانت هناك تنويهات وتلميحات خبيثة ضده وضد حكومته فأمر بناء على ذلك بإغلاق مسرحى مما أثار غضب الشعب، ولكن تمت إعادة افتتاحه فى عهد حفيده، فهو يتقدم ويمكن مضاهاته اليوم بأفضل المسارح الأوروبية. لا ينقصنا كُتَّابٌ للمسرح مصريون وسوريون فهم يتميزون بإنتاجهم العظيم، فأهنئهم من كل قلبى.

والآن، سيداتى سادتى اسمحوا لى أن أقص عليكم بعضا من نوادرى العجيبة. لابد أن أقول لكم إننى فى مسرحى كنت مديرا وممثلا بل ومُلَقِّنا أيضا أحيانا.

فلنبدأ بنادرة المُلَقِّن: كان منحرف المزاج، كان يفوته النداء وأنا للحظ السىء، كانت عيناى مجهدتين جدا فى ذلك المساء، ولم أكن أستطيع النيابة عنه. أعطيت النص المكتوب من مسرحية لواحد من ممثلىَّ ووضعت نفسى معه واقفا بين الكواليس وأنا

أقول له: "اقرأ المسرحية بصوت منخفض وأترك الممثل يتبعك ". الحيوان فعل العكس، كان يتبعه قلت له: "أنت حمار" وأنا أهزه بقوة. فأخرج رأسه على خشبة المسرح وقال للممثل: "لا تجر بهذه السرعة، يا أخى، ألا تعلم أن العجلة من الشيطان؟ اتركنى ألقنك، وكرِّرْ بعد ذلك ". وكان رد فعل كلماته، قهقهة عامة، هذا كَدَّرنى لدرجة أنى شددت أُذُنَىْ هذا التعيس بقوة. فعبر خشبة المسرح راميًا النص الكتابى للكوميديا فى وجه الممثل المسكين ووقعت بينهما مشاجرة واضطررتُ أن أخرج على خشبة المسرح؛ لفضٍّ النزاع بينهما مما كان تسلية كبيرة للمشاهدين. هذا الحدث العرضىُّ كان يمكن أن يكون فضيحة على مسرح أوروبى، ولكن على مسرحى، الذى كان فى ذلك الوقت فى طفولته، فقد نال نجاحا كبيرا، وفى الليلة التالية رغب الجمهور رؤية هذا المشهد المضحك مرة ثانية وكان مفتونا به.

نادرة أخرى:

بعدما كَتَبْتُ وقَدَّمْتُ دعاباتٍ وكوميديات عديدةً من فصل واحد، ظننتُ أنه من واجبى أن أقدم ما يهذب الأخلاق. فألَّفتُ مسرحية ذات فصلين: "الآنسة على الموضة"، حيث تظهر البطلة بدور غندورة وسبق لها مغازلة متقدمين للزواج مختلفين فى وقت واحد، فوجدت نفسها مهملة من الكل ومحكوما عليها بالعنوسة. فكانت النتيجة أنهم استهجنوا المسرحية واستدعونى على خشبة المسرح. سألت الجمهور: "فيم لم أَنَلْ رضاكم؟".

أجاب شاب: "أتعلم يا موليير؟" إن الآنسة صفصف التى تلعب دور الغندورة هى شابة أمينة جدا، وهى لم تغازل أحدا خارج المسرح أبدا ، هى تستحق إذن أن تسامحها على المغازلة التى جعلتها تقوم بها فى مسرحيتك. كان يجب عليك أن تجد لها زوجا يستحق أناقتها وجمالها. ليكن آخر مشهد فى الكوميديا الخاصة بك مخصصا لزواجها ونحن سوف نصفق لك، وغير ذلك، فإنَّا لن نضع أقدامنا فى مسرحك".

اضطررت إذن لإضافة مشهد للمسرحية حيث تعترف الغندورة بأخطائها، وتتوب وتتزوج، مما نال رضى المشاهدين. هل يجب أن أقول إن المسرحية قد نالت نجاحا كبيرا؟ حصلت بعد ذلك على أكثر من مائة عرض متوالٍ.

نادرة أخرى:

فى العام الثانى من وجوده، بدأ مسرحى يشبه إخوانه الكبار بأوروبا؛ لأنى وأصدقائى قدمنا على خشبته، ليس فقط الكثير من المسرحيات المبتكرة، ولكن أيضا ترجمات عن الفرنسية والإيطالية والإنجليزية، على نحو جيد، فنحن، الشرقيين، نحب جدا المزاح، وهذا ما سيفسر نجاح الحادث الذى سوف أقصه عليكم، والذى حدث فى واحدة من مسرحياتى الكوميدية بعنوان: داندى فى القاهرة. فى حياته الخاصة، أقصد الممثل الذى كان يقوم بأداء دور المحب، كان، على ما يبدو، ثقيل الظل بالنسبة للممثلة التى تقوم بأداء دور العاشقة أمامه، ولكنه كان يحبها بولع لدرجة أنه طلب يدها. لم أكن أعرف شيئًا عن هذا، وإلا كنت غيرت مشاهد الحب الخاصة بالشابة التى، لا إراديا، أرغمتها على قول ذلك للشاب فى أسلوبنا الشاعرى المؤثر:

"اسألْ نجوم النيل، إخوتك فى الجمال، عن سُهادى. إننى أقضى ليالىَّ دون راحة فى تأملها وأنا أفكر فيك، أنت الذى هو نور عينى، أنت الذى يحبه قلبى وتعبده نفسى. آه، لو تعلم كم أنت علىَّ غالٍ، كنت لا تفتن شابات أخريات بنظراتك الإلهية وابتساماتك الملائكية. الرحمة! ارحم يمامتك التى تفتح قلبها على رجاء أن تكون يوما أسيرة حبك! آه، لو هجرتنى لكنت أموت كمدا. ولكننى لو كنت واثقة أنك سوف تزور قبرى، لتضرعت إلى العلىِّ القدير أن يرسل إلىَّ ملاك الموت؛ ليقبض روحى".

حينئذ، همس لها الممثل فى أذنها: "مباركٌ هو المسرح الذى أحطَّ من كبريائك وأجبرك أن تقومى بتصريح حب جميل كهذا لى على مسمع من آلاف المتفرجين".

وحينئذ نَسَت الممثلة أنها على خشبة المسرح وبما أنها كانت متكدرة مما سمعته للتو، فقد انهالت بصفعة قوية على وجه الممثل المسكين، ثم قالت فى ثورة وهى تلتفت نحو الجمهور: "كلمات الحب التى وجهتُها الآن لهذا الشاب المختل الأحمق ليست تعبيرا عن مشاعرى الحقيقية نحوه، لأنى أكرهه أكثر من العمى. إنه مؤلف الكوميديا موليبرنا المصرى، الذى وضع هذه الكلمات الجميلة فى فمى".

نشبت مشادة حادة بين الممثلَيْن، مغطاة بتصفيق المشاهدين، الذين طالبوا بإعادة هذا المشهد المضحك، فى العرض الثانى، حسب عادتهم. كان هذا فاتحة خير بالنسبة

لكلا الممثلين، فتزوجا بعد شهر من هذه الواقعة مما أسعد الجمهور كثيرا، ذلك الجمهور الذى ظن أن التكرار المستمر لهذا المشهد الطبيعى هو الذى ساهم بقوة فى هذه النتيجة السعيدة.

ها هى نادرتى الأخيرة:

"ليلى"، دراما مكتوبة بقلم أفضل زملائى، الشيخ محمد عبد الفتاح، عُرِضَتْ لأول مرة على مسرحى، الذى اكتسب اسم: "المسرح القومى"، أمام الوزراء المصريين، والعلماء وشعراء البلد.

الدراما كانت وطنية وكان آخر مشهد يمثل الشيخ، أى رئيس قبيلة عربية، شيخ موقر، كان ينادى بالانتقام من عدوه القتّال، الذى كان يقتل أمام عينيه أولاده الأربعة. فحدث أن الشاويشيْن اللّذَيْن كان عليهما الخدمة فى هذا المساء، كانا فلاحين من صعيد مصر، حديثى التعيين فاقترب منهما مازح من بين النظارة وقال لهما بصوت منخفض: "لا يجب أن تحتملوا أفعالا إجرامية كتلك التى ترتكب أثناء حضوركما".

وما أن سمع الشُّرطيان المبتدئان هذه الكلمات، حتى اندفعا على خشبة المسرح وألقيا القبض على الممثل الذى كان يؤدى دور الطاغية. فكانت قهقهات الضحك وتصفيق المشاهدين، ونداءات "البرافو"، مما لا يمكن وصفه. لا أحتاج أن أقول إن هذا الحدث كان سببا لنجاح الدراما.

آه، لو كان لى لابد أن أحكى كل النوادر ومغامرات مسرحى، لكنت أحتاج إلى مجلد كامل. فضلا عن ذلك، ففى مسرحيتى: "محن موليير المصرى" التى نالت عددا كبيرا من العروض، قلت كل ما آلمنى من ممثلىَّ وموظفىَّ ممن عملوا فى مسرحى.

أمر تفصيلى للختام: كان المشاهدون دائمًا ما يوقفون الممثل أو الممثلة على خشبة المسرح وهم يقولون مثلاً: "سوف نرى إن كنت ستترك هذا الولد يخطف منك حبيبتك"، وللأخرى: أنت مخطئة أن تفضلين هذا "الداندى" الأحمق على هذا الشاب الغنى والجاد الذى يكاد يموت حبا من أجلكِ".

كنت، وأنا مختبئ وراء الكواليس، ألقن ممثليَّ الإجابات، وأحيانا ما كانت الدردشة بين خشبة المسرح والجمهور تطول، وفى نهاية كل عرض، كانوا - النظارةَ- يستدعوننى على خشبة المسرح، وكان لابد لى، طوعا أو كرها، أن أقول شيئا مرحا طريفا للمشاهدين.

اليوم، المسرح العربى فى مصر منتظم مثل واحد من أعظم مسارح باريس وعدد ممثلى الدراما يزداد يوما بعد يوم.

والآن اسمحوا لى أن أكمل هذه الدردشة المسرحية بأشعارى فى عشاء عُشَّاق موليير، برئاسة السيد "مونفال"، الذى حضرتُه منذ خمسة وعشرين عامًا.

ربة الشعر ، كفكفى دموعك

ذرى أرض مصر

وتعالَىْ تذوَّقى هنا

مفاتن الفكر الباريسى الراقى

سَتَرَيْنَ أكثر من شاعر

وأكثر من كاتب عظيم

زهرة الفنانين يحتفلون

بموليير ، أستاذى العظيم

عبِّرى إذن عن عرفانك

نحو هذا الأستاذ الجليل

وقدمى على شرفه

إحدى قصائدك الشجية .

إلى فرنسا

أحييك يا وطن موليير

يا وطنا باركه الرب

يا وطن التقدم والنور

والفكر والعبقرية والشرف

ما أكثر الأمم التى تدين لك

يا فرنسا المجيدة

بنهضتها واستقلالها وحضارتها

يوما ما سأروى مجدك

من فوق قمة الأهرامات

وأتغنى بالشكر والعرفان

لأبنائك الشجعان

فى انتظار ذلك

أتضرع إلى الله

أن يسبغ عليك العز

عشت يا فرنسا، يا وطنى الثانى

وأنا أشرب نخب صحتك.

هذه الأشعار المتواضعة حمَّست مستمعيَّ الذين صفقوا لى بحرارة فوق كل ما أستحق.

أبو نضارة

* * * * *

تحت أيدينا، عدد كبير من الجرائد والمجلات الشرقية والغربية التى تتحدث عن مسرح الشيخ "أبو نضارة" وتعطى تقريراً عن غالبية مسرحياته، وسوف نختار منها اثنتين مما نشر فى هذه الحقبة بالقاهرة تحت إشراف زميلينا الفرنسيين "جول باربييه" و"جابلان". فلنبدأ بالـ "قره قوز" Karagoz، وهى صحيفة ناقدة للسيد "جابلان".

فى العدد الخاص بصنوع بتاريخ ٦ مايو ١٨٧٦، كتبت هذه الصحيفة سيرة الشيخ الذاتية وأضافت:

فى عام ١٨٧٠، تجرأ الشيخ وأقدم على خلق مسرح عربى (العمل الثالث عشر لـ Hercule). إن نجاحا باهرا قد توج محاولته الجرئية. وينبغى أن نقول، إنه ألف وعمل على أداء اثنتين وثلاثين مسرحية على خشبة مسرح الأزبكية، ونذكر من بين مؤلفاته: البورصة، الأستقراطية، الغندور، الآنسة على الموضة؛ محن موليير المصرى، جزاء الوفاء، إلخ.... إلخ..

والآن ها هو ما يقوله زميلنا "جول باربييه" عن المسرح العربى فى عام ١٨٧٣ فى صحيفته الأزبكية L'Ezbekie:

ينبغى أن نذكر أنه خلال موسمين، قدَّمَ الشيخ مائة وستين عرضًا، وأنه عمل على أداء اثنتين وثلاثين مسرحية من كتاباته بدءا من الهزلية ذات الفصل الواحد إلى الدراما ذات الفصول الخمسة. ينبغى أن نحكى عن حماس المشاهدين الذين، لأول مرة، كانوا مُطَّلِعِينَ على سحر خشبة المسرح، فعبّروا عن مشاعرهم بصخب وبسذاجة صبيانية.

مازلت أراه، هذا الجمهور الصاخب، حيث كنا نجد كل فئات المجتمع الإسلامى بدءا من الوزير إلى أبسط عامل. ما زلت أسمع هذه الضحكة الرنانة تحيّى عبارة جميلة، أو مزاحا، أو موقفا كوميديا، ولم تكن إلا القهقهة الطويلة؛ لأن اللغة العربية تعير نفسها للعب بالكلمات بطريقة مدهشة، على اختلاف مستوياتها من راقية أو فجة. نعم، ياله من جمهور طيب وكم كان سهلاً للانقياد!

الانطلاقة كانت رائعة لدرجة أن الشيخ، موليير المصرى، وجد من يقلده. وصلته يومًا دراما من الشعر العربى مكتوبة بقلم أستاذ بجامعة الأزهر. كان هذا العمل ممتازاً لدرجة أنه تَمَّ عُرِضَ من قِبَلِ طلاب هذه الجامعة وحقق نجاحًا كبيراً.

وبعد ذلك، قام محمد عثمان باشا بترجمة مسرحية " طرطوف" لـ" موليير" وبَدَّل الشخصيات المسيحية بشخصيات مسلمة، وابتكر منها مسرحية غير تقليدية بالمرة فى متناول المصريين الذين وجدوا فيها نماذج معروفة لديهم. ترجم لنفس المؤلف أيضا "مريض الوهم" وأخيرا ترجم الذائع الصيت أبو السعود مسرحية "البخيل".

نرى من هذه المقالات المكتوبة فى ذات البلد والتى دُعِّمت بالوثائق، أنه، ليس فقط الشيخ أبو نضارة هو الذى بدأ فى إطلاع شعبه على فن الدراماء، ولكنه شجع أبناء وطنه على استمالة قلب الناس لمؤلفينا، لأنه منذ الدفعة التى قام بها، تُرْجِمَتْ درامات وكوميديات كتَّابنا الكلاسيكيين. وتناوبت هذه الترجمات، مع المسرحيات العربية المؤلفة، على خشبة المسرح القومى المصرى، الذى أصبح اليوم فى ذروته.

والجدير بالذكر أن الصحف الإنجليزية الكبيرة مثل "التايمز"، و"دايلى نيوز"، و"ستاندرد"، و"بول مول جازيت"، و"ساترداى ريفيو"، إلخ.. التى لم تتعاطف مع الشيخ بسبب حملته ضد الاحتلال البريطانى فى مصر، أثنت عليه ككاتب دراما واعترفت به كمؤسس للمسرح العربى فى مصر.

ملحق (٣)

مشروع مسرح قومى

بقلم الأستاذين

محمد أنسى ولوى فاروجيا

مُقَدَّمٌ فى القاهرة يومَ ١٥ مارس ١٨٧٢

إن إنشاء المسارح ليس حدثا معزولا أو اختياريا. هو نتاج احتياج لا يجرؤ أحد على إنكاره. اضطر الإنسان، بعد أن وجد أو اخترع الأشياء النافعة، أن يهتم، بطبيعة الحال، بالأشياء الممتعة. بعد العمل، يأتى وقت الترويح، وتعقب الأتعاب الشاقة للحياة المادية المزايا العظيمة للحياة الروحية.

من بين هذه المزايا يأتى، فى المقام الأول، حب الفنون الجميلة، هذه الأعمال الإنسانية العظيمة ، التى تسحرنا عن طريق جميع الحواس. اكتشفت أيدينا الباسلة وهى تفتش فى الطبيعة، هذا المثل الأعلى الباهر والذى نسميه فن المعمار؛ وتوقفت عيوننا الثاقبة، وهى تطوف بالأفق، بافتتان أمام هذا المثل الأعلى الآخر، الذى يسمّى بالتصوير؛ كذلك فإن آذاننا المرهفة، وهى توفق آلاف الأصوات فيما بينها، انتهت إلى خلق هذه الألحان الإلهية المتناغمة التى تنقلنا إلى ما وراء هذا العالم، عندما قدمت تلك الإلهة الفاتنة التى نعبدها تحت اسم الموسيقى؛ بل إن أرجلنا نفسها، وبخطى سريعة وموزونة، تمجد هذا الفن الذى ما هو إلا الرقص؛ وأخيرًا فإن أفواهنا تخلق وتنتج

طورا فطورا هذه الألفاظ السامية والمؤثرة من الأدب والشعر، هذه الروايات الحقيقية أو الخيالية، هذا النقد اللاذع أو الرقيق، وهذه الدراما العظيمة والمشهورة، وهذه المُلَحُ البارزة من كوميديا الحياة المؤثرة، التى أحيانا ما تؤثر فينا وتضحكنا أحيانا أخرى. هذا المثل الأعلى من الحق والجمال، هذا الطيب الفوّاح لعرائس الشعر والأدب، هذا الغذاء الإلهى وهذا المجد للفكر وللقلب أتاح لنا فرصة تذوق تحف الأسياد العظام من المبدعين.

المسرح ليس إلا بانوراما حية للإقدام والبطولة الإنسانية، وهو المعبد الفائق حيث تواعد محبو الفنون الجميلة السامون. هذا هو المعبد المقدس للرجال العظام والمدرسة الطبيعية للشعوب. عرفت كل الشعوب تقريباً تسالى المسرح، لأن المتع هى ذاتها فى كل الأزمنة وكل الأمكنة. وكل الأمم المتحضرة تملك هذا النوع من التربية الشعبية التى تبهج الكل، كبارا وصغارا، أغنياء وفقراء. هل يمكن أن يكون غير ذلك؟ هذه المدرسة الساحرة تسحرنا كما أنها تثقفنا، فهى تهذب أخلاقنا وتجعلنا أفضل، وتصحح، وهى تسلينا، خشونة تقاليدنا. أليس من أهداف المسرح أن يعلمنا، بدون عصا وبلا إكراه، الأخلاق العالية وفضائل تتمثل فى أبرز الملامح المأخوذة من تاريخ كل الشعوب. إن هذا يكون، فى الحقيقة، فى نثر نتعلق به أو فى أشعار خالدة. إننا نرى أبطال الأرض يسمون أو يسقطون، يتألقون أو يعيشون خاملين. إنه هنا، نجد سلسلة الأحداث، التى تتعاقب أمام أعيننا المندهشة، التى تعرض علينا رذائلنا وفضائلنا، كما نجد المنبع الذى لا ينضب لمواهبنا ونقائصنا، وباختصار، المجموع المدهش لكل هذه التقلبات الحياتية التى يحكم على الإنسان بها. المسرح هو المرآة التى تنعكس عليها الإنسانية كلها بما لديها من جيد عذب وما لديها من سىء كريه مرذول. لا يمكن إلا أن نصبح أفضل مع مشاهدة النتائج المهلكة للشر ونتائج الخير المبهرة والتى لا يمكن وصفها أو النطق بها.

خَلْقُ المسارح إذن عمل مفيد للغاية لأنه يجب أن يكون أخلاقيا. بالطبع، فإن موضوعا بهذه الأهمية لا يمكن أن يخفى على العقل البصير والعملى لمعالى الخديو

الذى قام بهذا الكم من الأشياء العظيمة فى مصر، بعد أن أنعم على البلاد بمنشآت سامقات، وبعد أن كسب التعاطف العالمى لاستضافته الكريمة المعطاءة لجميع الأجانب وبأعماله الحسنة التى عرف كيف ينشرها بين الكل؛ بعد أن أعاد تطوير وتجميل البلاد كما لم يستطع أحد ممن سبقوه، لأن التاريخ سوف يسجل له هذا الحق، لو أن محمد على استطاع الاستيلاء بالسلاح على هذه البقعة الجميلة، فإن إسماعيل باشا أراد أن يعيد الاستيلاء عليها عبر منافع الحضارة، مقتنعًا بأنه: لو أن الغزاة يعرفون تأسيس سلالة ملكية، فإن خيِّرى الإنسانية يعرفون أيضا أنه من الأفضل أن يستحوذوا على حب شعوبهم واحترام العالم أجمع.

بعد تطوير مصر وتحويل عاصمتها، القاهرة، بآلاف الأعمال الزخرفية ذات الفائدة العامة، بشق عدد لا يحصى من الشوارع والميادين الأخاذة، وبإقامة القصور الموسرة والبيوت الأنيقة الصحية بدلا من حجرات الجملون العتيقة، غير الصحية والمتصدعة، وكذلك بخلق حدائق غنّاء، ومتنزهات لطيفة، وجسور فخمة، وبإدخال المياه والغاز، وأخيرا بآلاف الأعمال التى لا يمكن حصرها فى هذا الصدد.

نقول، بعد أن أتم إسماعيل باشا، الذى يحق أن نسميه "العظيم"، هذا الكم من الأعمال العظيمة، أراد أن يتوج قمة مجده بتكريس بعض الآثار لفن الدراما. لو كان مجداً لمعاليه أن يكون قد أتم عملاً فى مصر، فلسوف يكون أكبر مجد لها أن يكون قد افتتح فيها هذا الفن الإلهى الذى يستحق أن يسحر كل الناس. ألا يكون إطراء أن يمكننا القول يوما ما: إنه الفضل لصوتى أن جلب "أبوللون" هنا قيثارته! لا أحد يستطيع أن يقوم بهذه الأشياء من بعده، لأنها ستكون قد أديت بالتمام. لا تؤسس بعض المنشآت سوى مرة واحدة، فبأوامر وعناية معاليه، تم بناء أكثر من صرح بالقاهرة مخصصة لتسلية الشعب، كملعب الخيل (الهيبودروم) والسيرك الخاصين بنا واللذين يعملان بكفاءة عالية. إن الأوبرا المبنية على أساس ثرى ومريح وأنيق جدا، أعطت مسبقا نتائج مبهرة وخلدت نفسها، وهى تقدم بفخامة غير مسبوقة، "عايدة" Aida، ابنة البلاد الجميلة هذه التى ذهبت تغنى حول الأرض كلها عظمة بلادها. كذلك

فإن مسرح الكوميدى فرانسيز يستحق أيضا احترامنا؛ نظرا لمختلف المسرحيات التى أُدِّيَتْ فيه ولبعض الفنانين الذين تميزوا فيه. والخلاصة، لا يوجد ما لا يجذب هاوىَ الموسيقى والغناء العربى حتى فى كشك الموسيقى بحديقة الأزبكية.

كما نرى، فإن فن الدراما، بكل أشكاله تقريبا، مغروس فى أرض الفراعنة العتيقة وهو يزدهر يوما بعد يوم. إن نجاح أى مشروع يبرر إقامته. ومنذ زمن طويل يكرم المثقفون والصفوة المؤسسَ الشهم للفنون الجميلة فى مصر. نعم، كل من كان لهم الحظ لفهم المزايا التى تجلبها لنا استراحة الفكر، يشكرون ألف مرة معاليه على أنه أسس فى عهده فن المسرح وائتمن الفكر البارز والمتنور لفخامة درانيت بك ، الذى كان أهل ثقة للأمير مستحقا تقديرَ كل الناس، على توجيهاته الإدارية ونجاحها.

ومع ذلك، لا توجد عملة بدون الوجه الآخر، شىء واحد يبدو غائبا من خطاب معالى الخديو الملك. نريد أن نتحدث عن المسرح العربى. تعطف معاليه لتشجيع عمل وطنى كهذا، حبا للبلاد.

نقول ذلك ، هنا، بتحسر؛ فإن رغبة معاليه لم تفهم وبالرغم من التشجيع بكل الأشكال، لم تسفر المحاولة عن شىء. كان لابد أن يحدث هذا لأكثر من سبب سهل فهمه. لنحدد قولنا ببساطة: إن العناصر التى كانت يجب أن تكون عوامل لنجاح هذا المشروع لم تكن أهلا لهذا العمل. وكذلك فإن خلق المسرح العربى شىء أسوأ من أن يعيش خاملا، ولن يستطيع أن يقوم مرة ثانية إلا بخطة أخرى ووسائل أخرى. تمت التجربة. لندرك جيدا ضرورة، إرادة معاليه الكريمة، الخطة التى نقترحها: لنرغب أن نزن جيدا، دون تحيز، أسبابنا، وبرامجنا ووسائلنا وسوف نقتنع بسهولة بالحقيقة!

أولاً: نظن أنه مما لا فائدة منه، التصميم على فوائد مسرح عربى وعلى المساندة التى سوف يجدها من المسؤولين والقادة. لم يستطع معاليه أن يعزل الشعب المصرى من وليمة جوده، وفضلا عن ذلك، فإنه من الواضح للكل، أن معاليه سوف يخلق، آجلا أم عاجلا، مسرحا من هذا النوع، مهما كانت أفكار المتخصصين فى هذا المجال. الشعب المصرى، مثله مثل كل الشعوب الأخرى، له عيون لينظر وآذان ليسمع. اللغة

العربية تعبر نفسها بشكل بديع لفن الدراما وشرح الأفكار. وهذا ما أثبته العرب فى العصور الوسطى بلباقتهم واتساع مدى معارفهم، معدين منجما خصبا للأجيال القادمة. هذا المنجم يمكن استغلاله بامتياز، لأنه لو كان غير معطى للعرب أن يؤلفوا الفن الدرامى، كما نفهمه اليوم، فإنهم قد استطاعوا، فى المقابل، أن يُنَمُّوا لأقصى درجة الأدب والشعر اللذين هما روحا عرائس الشعر نفسها، والنار المقدسة لكل فكر إنسانى. بالإضافة إلى ذلك، كل الناس يحبون الجمال والصدق، ويتعقبون المشاهد ويدفعون بسهولة ضريبة الإعجاب بالرجال العظام والأشياء العظيمة.

لنقم إذن بمحاولة بسيطة وعملية، أن نتّبع خطة منطقية، فنجرؤ على خلق الموارد الضرورية بكل كرم، وسوف نستطيع أن نقول حينذاك إن المسرح القومى قد أُسِّسَ فى مصر. تقريرنا سوف يساعدنا على ذلك بقوة.

والخلاصة، فلكى تنجح هذه المحاولة الجديدة، رأينا أنه من المناسب أن نعطى لها فيما يلى الأساسيات والتطويرات. هناك نقطتان لابد أن توضعا فى الاعتبار:

١- الهدف الذى نقترحه على أنفسنا من هذا المشروع.

٢- الوسائل الكفيلة بإنجاحه.

١- الهدف الذى نقترحه على أنفسنا فى هذا المشروع:

الهدف الذى نقترحه على أنفسنا هو الخلق الكامل لمسرح عربى وسوف يأخذ رسميا اسم المسرح القومى. وحيث إن رغبتنا الأكثر إلحاحا هى، قبل كل شىء، إدراك الهدف، فقد تصورنا خطة سوف تنال رضا الجميع. إن مسرحا عربيا حقيقيا لهو شىء جديد لم نعهده من قبل، فلا نستطيع إذن أن ننتهج انتهاج أوروبا. يلزمنا فى البداية، تأسيس مسرح - مدرسة سوف يكون له الامتياز المزدوج فى إقامة موضوعات، وإعداد فنانين وتقديم عروض فى الوقت ذاته. التلاميذ - الفنانين سوف ينتظمون، إذن، حسب نظام حكيم، فى حصص فى الإلقاء، وفى الأدب العربى والموسيقى لو لزم الأمر. هذا أثناء أداء مسرحيات. وبهذه الطريقة، سوف نعد مسبقا عنصرا جادا من أجل الفن

الدرامى العربى. معاليه، الذى لا يتراجع أمام أى تضحية فيما يخص الثقافة الشعبية، سوف يؤيد، دون أدنى شك، هذا المشروع.

٢- الوسائل الكفيلة بإنجاحه:

ليست كل وسيلة جيدةً لإدارة عمل وقيادته إلى خاتمة طيبة. بالنسبة لنا، فإن الوسائل التى سوف نستخدمها نوعان: الوسائل الداخلية والوسائل الخارجية.

الوسائل الداخلية: هذه الوسائل الداخلية تتعلق بالمشروع فى حد ذاته، وتتضمن هذه الوسائل:

١- الإدارة العامة	٢- الإدارة الخاصة	٣- الفنانون
٤- الأوركسترا	٥- الموظفون	٦- الأرشيف

١- الإدارة العامة: كما سبق وذكرنا، سوف يؤسس المسرح العربى تحت رعاية معاليه الرفيعة الشأن. سوف يكون، بالتبعية، ملحقًا بالإدارة العامة للمسارح وسوف يكون للإدارة الخاصة بجناب درانيت بك حرية التحكم والرقابة. ومن ثم سيكون أمرًا سهلاً.

٢- الإدارة الخاصة: سوف نولِّى مديرًا وريجيسير (نائب مدير مسرح) ذوا كفاءة فى هذه الإدارة، عارفين بالبلد جيدًا وباللغات ومتبحرين فى الفن المسرحى. لن نقول أكثر من ذلك فى هذا الصدد.

٣- الفنانون: بما أن مسرحنا سيكون مسرحًا - مدرسة، فإنه من البديهى أن الفرقة الأولى لن تكون ما يمكنها أن تكونه بعد ذلك فى المستقبل. إنه من المهم، بالرغم من ذلك، أن يوفِّى شبابنا الذين نتحدث عنهم بعض الشروط قبل قبولهم. سوف يكون عددهم عشرين، وهو عدد كاف للبداية (ست فتيات وأربعة عشر شابا) وقبولهم سوف يتوقف على أخلاقهم، وعلى إلمامهم باللغة العربية واللغة الأجنبية، الفرنسية كأفضلية، وعلى إرادتهم للخضوع للنظام الذى نحن فى صدد إعداده. سوف يكون لهم، كما سنرى أدناه، رواتب تسمح لهم أن يكرسوا ذواتهم للفن الدرامى.

٤- **الأوركسترا:** موضوع الموسيقى موضوع ضخم وذو أهمية فى المسرح. فى البداية، سوف يكون للأوركسترا دور محدود على نحو أكثر، وهو أن تقوم بتنفيذ افتتاحيات واستراحات. ولكن بعد فترة سوف تقدم منافسة ثمينة فى المسرحيات التى تدخل فيها الأغنية. هذا لا يمكن أن يتأخر. لأن حصة الموسيقى الشفهية المقيدة فى برامجنا، سوف تُعَوِّد تلاميذنا على الغناء مع تدريبهم أولاً على رباعيات [قطع تتضمن كل واحدة منها أربع جمل شعرية]، ثم الكورس وأخيراً الأوبريت. وسوف يتم تطبيق الموسيقى على الكلمات العربية بطريقة غير محسوسة وسوف يُعِد شيئا جديدا سوف يعلِّم الجمهور أن يتحمس جيدا. سوف يكون أمر واقع وسوف نتعجب حينذاك أن مقدارا كهذا من الجمال كان مجهولا حتى هذا اليوم. ألا يكون مجد لمعاليه أن يرى تحولا عظيما كهذا يتحقق فى عهده؟ وألا يكون رضا عظيما ونبيلا لمعاليه أن يرى الجمهور يصفق لهذه الأشعار العربية الخالدة المغناة بذوق وأناقة؟ سوف يتكون الأوركسترا من نفس الأشخاص العاملين بالكوميديا أثناء الموسم المسرحى وخارج هذا الموسم، من رئيس، ونائب رئيس، وهما اللذان سوف يمكنهما أن يعطيا حصة الموسيقى الشفهية، ومن اثنى عشر موسيقارا. أما عن رواتبهم فسوف تتحدد أدناه.

٥- **الموظفون:** لا أحدَ يمكنه معارضة أنه من الضرورى وجود عمال ومُرَكِّبِى الآلات فى المسرح. سوف يكون، بالطبع، مباح للإدارة أن تحتفظ طوال العام بنفس الموظفين الذين تستخدمهم أثناء الموسم المسرحى. ومن ثم، فمن غير اللازم أن نتوسع فى هذا الموضوع. سوف نقول فقط إنه، فى المسرح - المدرسة، اضطررنا لوضع حصة خطابة، وحصة موسيقى صوتية، وحصة أدب عربى. وهذه الحصص تتطلب وجود مدرسين مختصصين. بالإضافة إلى ذلك، فإننا اضطررنا للجوء إلى مترجمين لتكوين الأرشيف.

٦- **الأرشيف:** الأرشيف الخاص بمجموعة الأعمال المسرحية، وهو جزء أساسى فى كل حقيبة مسرحية وقد لا يكون هذا لازما فى حالة مشروع لا يزال فى طور الخلق. إنه الماضى الذى يعد موارد المستقبل، وهنا، فالماضى لا يحسب. بالرغم من هذا

الفراغ، والفضل يرجع إلى برنامج ذكى، فلن يتأخر تشكيل الأرشيف. لو تفضل معاليه وأعطى أمر التنفيذ لمشروعنا، فلسوف نشرع فى العمل. فى البدء، سوف يكون الأرشيف مكونًا من مسرحيات مترجمة، ثم مسرحيات محلية. سوف نبدأ بمسرحية مترجمة، سواء عن الفرنسية أو عن الإيطالية، ثم سوف تأتى المسرحيات المحلية. وفضلاً عن ذلك، سوف تكون هناك لجنة من الأدباء والفنانين، الذين يجتمعون أسبوعيًا وتتكون من ستة أعضاء على الأقل وفيما بينهم يحق التواجد للمدير والريجيسير، وسوف يكون من اختصاص هذه اللجنة مراجعة الترجمات وقبول المسرحيات المؤلفة محليًا.

الوسائل الخارجية: الوسائل الخارجية تتعلق بالمكان، والملابس، والوقت، والإيراد، والمصروفات التى يتطلبها المشروع.

١- **المكان:** المكان هو أبسط شىء. نحن نعتمد على مسرح الكوميدى وعلى مسرح حديقة الأزبكية أثناء الصيف. وعملنا لن يكون على حساب مسرح الكوميدى فرانسيز؛ لأنه، كما ذكرنا، سوف يمكن أن نتناوب أثناء الموسم المسرحى. وفضلاً عن ذلك، فإنه سوف يسعد الإدارة أن تخصص لنا صالة أو اثنتين للحصص.

٢- **الملابس:** كما هو الحال بالنسبة للمكان، سيكون الوضع بالنسبة للملابس. لا تجد الإدارة عناء لتوريد الملابس لنا وهى الملابس التى تقتنيها مسبقًا. أما بالنسبة للملابس الشرقية التى لا تمتلكها، فسوف يتم إمدادنا بها عن طريق الادخارات التى سوف تتراكم من رواتب التلاميذ - الفنانين، بما أنه، خلال الشهور الستة الأولى، لن يقبضوا كلهم بصفتهم تلاميذ، إلا نفس الرواتب ولن يقبضوا بالكامل المبالغ المخصصة أدناه إلا أولاً بأول مع ما سوف يحققونه من تقدم.

٣- **الوقت:** الوقت ليس شيئا تافها. بالرغم من كونه خاضعا لمجموعة من الظروف. نقول فقط، إنه تو ما يُقْبل مشروعنا ويُنظَّم مسرحنا، سوف نقدم مسرحية أو اثنتين فى الأسبوع وسوف نتقدم تدريجيا. الوقت يخص أيضا النظام الذى سوف يوضح فيما بعد ذلك.

٤- **الإيراد:** الإيراد، طبيعيا سوف يُصَبُّ فى صناديق الحكومة. سوف يتبع إيراد المسرح العربى طريقة الإيرادات الأخرى تحت إشراف وتحكم الإدارة فكله سوف يكون فى مصير نفس نظام محاسبة المسارح الأخرى. لا نريد أن ننسى رغما عن ذلك، أنه بالنسبة للمسرحيات المحلية وتحت بند التشجيع سوف تصرف مكافآت تحت الحساب سوف تحددها الإدارة العليا بنفسها.

٥- **مصروفات يتطلبها المشروع:** وصلنا إلى المسألة الرئيسية. بعد أن فكرنا بعقلانية فى هذا المشروع، وفى المصروفات العامة والمصروفات الخاصة، استطعنا أن نحدد مبلغ مائة وخمسة عشر ألف فرنك. هذا المبلغ سوف يكون ضروريا للبداية وسوف يبرر استخدامه عبر التفاصيل التى سوف نوردها. إننا لا نشك أن معالى الخديو، العالم جيداً بمنهجيتنا فى الرؤية والعمل، سيتكرم كعطفه المعهود ويوافق على رصد المبلغ المطلوب من أجل المسرح. وهى نفقة سوف يتم تخفيضها إلى درجة كبيرة من خلال الإيرادات اللاحقة وعن طريق إدخار من خمسة عشر إلى عشرين ألف فرنك من الأوركسترا، ومركبى الآلات..إلخ أثناء الموسم المسرحى.

سوف نعطى الآن تفاصيل توزيع هذا المبلغ بعد أن نأخذ فى الاعتبار الأشخاص، وظروف البلد الذى نحيا فيه.

ملحوظة		الشيك بالفرنك	بالشهر بالفرنك	بالسنة بالفرنك	المجموع بالفرنك
١	**أ. الإدارة:**				
	١ مدير.	٦٥٠	٦٥٠	٧٨٠٠	
	١ نائب.	٥٥٠	٥٥٠	٦٦,٠٠	
					١٤,٤٠٠
	ب. الموظفون:				
	١ أستاذ خطابة (إنشاد).	٣٠٠	٣٠٠	٣٦٠٠	
	١ مدرس أدب عربي.	١٠٠	١٠٠	١٢٠٠	
ملحوظة	١ مدرس موسيقى صوتية.	١٠٠	١٠٠	١٢٠٠	
١	١ مترجم.	٤٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	
	ناسخان وملقنان.	٧٥	١٥٠	١٨٠٠	
	مراقبان.	٧٥	١٥٠	١٨٠٠	
ملحوظة	٤ عمال مرشدون للمقاعد.	٧٥	٣٠٠	٣٦٠٠	
٢	١ أمين مخزن أول.	١٥٠	١٥٠	١٨٢٠	
	١ كاتب.	٧٥	٧٥	٩٠٠	
	١ رئيس مركبي الآلات.	١٥٠	١٥٠	١٨٠٠	
	٤ مركبي آلات.	١٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	
	١ وكيل بالعمولة.	٤٠	٤٠	٤٨٠	
					٢٦,٥٨٠
	ج. الأوركسترا:				
ملحوظة	١ رئيس أوركسترا.	٥٠٠	٥٠٠	٦٠٠٠	
٣	١ نائب رئيس.	٣٠٠	٣٠٠	٣٦٠٠	
	١٠ موسيقيين.	٢٠٠	٢٠٠٠	٢٤٠٠٠	
					٣٣,٦٠٠
	د. الفنانون:				
	فتاتان للأدوار الأولى.	٢٥٠	٥٠٠	٦٠٠٠	
ملحوظة	فتاتان للأدوار المختلفة.	٢٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	
٤	فتاتان (كومبارس، إلخ).	١٥٠	٣٠٠	٣٦٠٠	

	شابان ذكيان.	٢٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	
	٤ أدوار ثانوية.	١٥٠	٦٠٠	٧٢٠٠	
	٢ دوار مختلفة.	١٢٥	٢٥٠	٣٠٠٠	
	٦ مشخصين غير متكلمين.	١٠٠	٦٠٠	٧٢٠٠	
					٣٦,٦٠٠
	هـ- المصروفات:				
ملحوظة	مصروفات طارئة (غير محسوبة، طارئة).	١٠٠	١٠٠	١٢٠٠	
٥	٢ مصروفات طباعة ومصروفات مكتبية.	٢١٨,٣٣	٢١٨,٣٣	٢٦٢٠	
				المجموع	٣,٨٢٠
				بالفرنك	١١٥,٠٠٠

مراجعة وتقارير:

أ- الإدارة	بالفرنك	١٤,٤٠٠
ب- الموظفون		٢٦,٥٨٠
ج- الأوركسترا		٣٣,٦٠٠
د- الفنانون		٣٦,٦٠٠
هـ- المصروفات		٣,٨٢٠
المجموع الكلى فى السنة		**١١٥,٠٠٠**

هذه الميزانية - كما أسلفنا- سوف تُخَفَّضُ كثيرا لأسباب عدة. وبناء على ذلك كله، يكون المبلغ المطلوب اسميا، وسيصبح فيما بعد تافها بفضل الدخول التى سنحصلّها، بحيث إن اللاحق سيُنْسى السابق، محققا بذلك الرضا للجميع. وهذه هى

حال بداية أى مشروع. فإن إقامة مسرح تتضمن جوانب مريرة، ولكن مع مرور الوقت فإن هذه المرارة ستتبعها عذوبة، ونحن على يقين من ذلك.

ذلك هو المشروع الذى نراه منطقيا وعمليا بامتياز. وقد كان صديقى الحميم "محمد أنسى" أول من فكّر فيه منذ أمد بعيد. غير أن بعض الظروف السيئة منعته من تحقيقه، وإنصافا له، يجب أن نذكر أن فكرة إقامة مسرح عربى مع دراسة إمكانيات ذلك إنما هى بالكامل فكرة "أنسى"، وقد كان كثير الحديث عن هذه الفكرة فى صحيفته.

اليوم تغيرت الأزمان، وكان تعاوننا بهدف واحد، هو خير هذه البلاد وتحقيق المجد لسمو الأمير، وذلك بإنجاز مشروع ذى شأو جد خطير، وتحقيق حداثة تليق بمكانة معاليه، وذلك بما كتبناه فى هذا التقرير الذى نتشرف أن نضعه تحت رعاية رجال أكفاء. وكان من الممكن أن نعطيه أبعاداً أكثر، إلا أننا اكتفينا –فى الوقت الحاضر– بوضع خطوطه العريضة، وملامحه التى لا مندوحة عنها. وإذا لم يحظ هذا المشروع بالموافقة، فيكفينا شرف المحاولة وحسن النية. أما إذا نال الموافقة، فإن الفضل يرجع فى ذلك إلى معاليه، فهو الذى أوحى به؛ بسبب الانطلاقة الكبرى التى حققها معاليه للبلاد، لأنه، فحسب، القادر على إنجاح مثل هذه المشروعات.

إمضاء.

محمد أنسى (مدير صحيفة وادى النيل)

لوى فاروجيا (مدرس بمدرسة الفنون والصنائع)

ببليوجرافيا

المحفوظات

- دار الوثائق، القاهرة، وثائق عهد إسماعيل.

المراجع العربية

- إسحاق، عونى: الدرر وهى منتخبات... أديب إسحاق... جمعها شقيقه عونى إسحاق. المطبعة الأدبية، بيروت ,١٩٠٩
- ....: الدرر وهى منتخبات... أديب إسحاق... جمعها شقيقه عونى إسحاق. مطبعة جريدة المحروسة، الإسكندرية ١٨٨٦ .
- الجبرتى، عبدالرحمن: عجائب الآثار فى التراجم والأخبار. ٤ أجزاء. مطبعة بولاق، القاهرة١٢٧٩هـ/ ١٨٧٩م.
- الجميعى، عبد المنعم إبراهيم الدسوقى: عبد الله النديم ودوره فى الحركة السياسية والاجتماعية. دار الكتاب الجامعى، القاهرة ١٩٨٠ .
- الحديدى، على: عبدالله النديم كاتب الوطنية. مكتبة مصر، القاهرة (بدون تاريخ).
- الحفنى، محمود أحمد: الشيخ سلامة حجازى، رائد المسرح العربى. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨ .
- الرّاعى، د. على: الكوميديا المرتجلة. كتاب الهلال، القاهرة ١٩٦٨ .

- الرَّاعي، د. علي: فنون الكوميديا من خيال الظِّلِّ إلى نجيب الريحاني. كتاب الهلال، القاهرة ١٩٧١ .

- الطهطاوي، رفاعة رافع: الأعمال الكاملة، ٤ أجزاء. المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت (١٩٧٣-١٩٧٧).

- ....: تخليص الإبريز في تلخيص باريز. دار الطباعة الخديوية، بولاق (١٢٥٠ هـ-١٨٣٤/١٨٣٥م).

- العنحوري، سليم روفائيل جرجس: سحر هاروت، المطبعة الحفنية، دمشق ١٣٠٢هـ- ١٨٨٥م.

- المعلوف، عيسى إسكندر: الغرر التاريخية في الأسرة اليازجيَّة، جزآن. مطبعة الرهبانية المخلِّصيَّة، صيدا ١٩٨١ .

- بطرس، فكري: فنانو الإسكندرية. الهيئة القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤ .

- بيبرس، أحمد سمير: المسرح العربي في القرن التاسع عشر،مكتبة سعيد رفعت، القاهرة ١٩٨٥ .

- تيمور، أحمد: تراجم أعلام القرن الثالث عشر وأوائل الرابع عشر. مطبعة عبد الحميد حنفي، القاهرة ١٩٤٠ .

- حجاج، محمد كامل:خواطر الخيال وإملاء الوجدان. مطبعة الشمس، القاهرة ١٩٣٤ .

- حسن، محمد عبدالغني: عبد الله فكري. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة ١٩٦٥ .

- .....، ود.عبدالعزيز الدسوقي: روضة المدارس، نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥ .

- خلف الله، محمد أحمد: عبد الله النديم ومذكراته السياسية. مطبعة الرسالة، القاهرة في ١٩٥٦ .

- داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨- ١٩٧٥). وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨ .

- داغر، يوسف أسعد: مصادر الدراسات الأدبية. ٤ أجزاء، مطبعة دير المخلص، صيدا (١٩٥٠- ١٩٧٢).

- دوغمان، سعد الدين حسن: الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى. جامعة بيروت العربية، بيروت ١٩٧٣ .

- دى طرازى، فيكومت فيليب: تاريخ الصحافة العربية، ٤ أجزاء. المطبعة الأدبية، بيروت (١٩١٣-١٩٣٣).

- رزق، قسطندى: الموسيقى الشرقية والغناء العربى، نصرة الخديو إسماعيل للفنون الجميلة وحياة عبده الحمولى. المطبعة العصرية، القاهرة ١٩٣٧ .

- زيدان، جورجى: تاريخ آداب اللغة العربية، جزآن. دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٧ .

- ....: تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر. الطبعة الثالثة، جزآن. دار مكتبة الحياة، بيروت (١٩٧٠).

- شعراوى، عبد المعطى: المسرح المصرى المعاصر، أصوله وبداياته. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦ .

- شفيق، أحمد: مذكراتى فى نصف قرن، ٣ أجزاء. مطبعة مصر، القاهرة (١٩٣٤-١٩٣٦).

- عامر، عطية: لغة المسرح العربى، استوكهولم ١٩٦٧ .

- عانوس، نجوى إبراهيم: مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤ .

- عبده، إبراهيم: أبو نظارة. مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٣ .

- عبدون، صالح: صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة عايدة ومائة شمعة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥ .

- عطية الله، أحمد: عبدالله نديم. سلسلة الأعلام، القاهرة ١٩٥٦ .

- غنيم، عبدالحميد: صنوع رائد المسرح المصرى. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦ .

- كحَّالة، عمر رضا: معجم المؤلفين، ١٥ جزءًا. مكتبة المثنى، بيروت (١٩٥٧-١٩٦١).

- كيلانى، محمد سيد: فى ربوع الأزبكيَّة. دار العرب، القاهرة ١٩٥٩ .

- مبارك، على: الخطط التوفيقية لمصر القاهرة، عشرون جزءًا. مطبعة بولاق ١٣٠٤ .

- ....: علم الدين، ٤ أجزاء. مطبعة المحروسة، الإسكندرية (١٢٩٩هـ/١٨٨٢م).

- محفوظ، عصام: سيناريو المسرح العربى فى ماة عام. دار الباحث، بيروت ١٩٨١ .

- نجم، د. محمد يوسف: المسرح العربى. دراسات ونصوص: يعقوب صنوع (أبو نضَّارة). دار الثقافة، بيروت ١٩٦٣ .

- ....: المسرحية فى الأدب العربىّ الحديث (١٨٤٧-١٩١٤). دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧ .

- نجيب، ناجى: رحلة علم الدين للشيخ على مبارك. دار الكلمة العربية، بيروت ١٩٨٣ .

- نديم، عبد الفتاح: سُلاَفة النديم فى منتخبات السيد عبد الله النديم، جزآن. مطبعة هندية (١٨٩٧-١٩٠١).

- نقاش، سليم خليل: عايدة. المطبعة السورية، بيروت ١٨٧٥ .

- ياغى، د. عبد الرحمن: فى الجهود المسرحية العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠ .

- يعقوب صنوع/ جيمز سنّوا: لعْبة التياترية. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٧ .

- يوسف، نقولا: أعلام من الإسكندرية. منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٦٩ .

المقالات العربية

- عبده، إبراهيم: سهم مصر فى الصحافة الشرقية. الثقافة بالقاهرة، عدد ٢٤ مارس ١٩٤٢ .

مقالات غفل من اسم كاتبها:

- الحجازى، زكريا: الممثل الذى سَخِرَ من إسماعيل. التحرير بالقاهرة، عدد ١٢ أغسطس ١٩٥٣ .

- الروايات العربية المصرية. الجنان ببيروت، عدد أول يوليو ١٨٧٥ .

- الروايات الكوميدية التشخيصية. الجنان ببيروت، عدد ١٥ أكتوبر ١٨٧٥ .

- الفيشاوى، عبد الله: سلامة حجازى. صوت الشرق بالقاهرة، عدد أكتوبر ١٩٥٣ .

- المسرح فى عهد إسماعيل. الهلال بالقاهرة، عدد أول أبريل ١٩٣٧ .

- المغازى، أحمد: يعقوب صنوع والمسرح المطلوب. المسرح بالقاهرة، عدد فبراير ١٩٦٧ .

- بَلأّص، شمعون: إطلالة على منهج محمد عثمان جلال فى الترجمة. الكرميل بحيفا، العدد السادس ١٩٨٥ .

- ترجمة حال ابى نظّارة خادم الحرية. أبو نضارة بباريس عدد ٢٨ فبراير ١٨٨٧ .

- حبيب، توفيق: تاريخ التمثيل العربى. الستار بالقاهرة، عدد ١١، ١٢ ديسمبر ١٩٢٧، وعدد ١٥، ٩ يناير ١٩٢٨ .

- حمادة، إبراهيم: عايدة بين فيردى والنقاش. المجلة بالقاهرة، عدد أكتوبر ١٩٦٢ .

- داغر، يوسف أسعد: فن التمثيل فى خلال قرن. المشرق ببيروت عام ١٩٤٨، عدد ٤٢، ص ٤٣٤، وعدد ٤٣، أبريل – يونيو ١٩٤٩، ص ١١٨ – ١٣٩، وص ٢٧١ – ٢٩٦ .

- درديرى، د. إبراهيم: تأثير أبو نظارة فى التطور الواعى بالمسرح. الكاتب بالقاهرة، عدد سبتمبر ١٩٧٥ .

- ريجوليتو يفتح الأوبرا بدلاً من عايدة. الاثنين بالقاهرة، عدد ٣١ نوفمبر ١٩٤٩ .

- سَنْوا، جيمز: محاورة بين ستى زَهْرَه وستى بَمْبَه. النظارات المصرية بباريس، عدد ٢٠ فبراير ١٨٨٠ .

- شلفون، بطرس: التمثيل العربى. الهلال بالقاهرة، عدد أول نوفمبر ١٩٠٦ .

- صبحى، عبد المنعم: يعقوب صنوع رائد المسرح القومى. الكاتب بالقاهرة عدد أغسطس ١٩٦٣ .

- فتح الله، حمزة: رواية الوطن وطالع التوفيق. التنكيت والتبكيت بالإسكندرية العدد السابع ٢٤ يوليو ١٨٨١ .

- فريق التمثيل العربى. الأستاذ بالقاهرة، عدد ١٠ يناير ١٨٩٣ .

- كركور، يوسف: أعلام الموسيقى.. الشيخ سلامة حجازى. الموسيقى بالقاهرة، عدد أول أكتوبر ١٩٣٥ .

- لوقا، أنور: مسرح يعقوب صنوع. المجلة بالقاهرة عدد ١٥ مارس ١٩٦١ .

- مطران، خليل: التمثيل العربى ونهضته الجديدة. الهلال بالقاهرة، عدد أول فبراير ١٩٢١ .

- وصفى، هدى: الشيخ متلوف بين موليير ومحمد عثمان جلال. المسرح بالقاهرة، عدد يناير ١٩٦٤ .

- يوسف، محمد: المسرح المصرى فى عصره الذهبى. الحقيقة بالقاهرة، أعداد أبريل ويونيو وسبتمبر ١٩٤٧ .

الدوريات العربية

- الإسكندرية
- الأهرام
- التجارة
- التنكيت والتبكيت
- الجنان
- الجنة
- الجوائب
- روضة الإسكندرية
- روضة المدارس المصرية
- الزّمان
- صدى الأهرام
- الكوكب المصرى
- المحروسة
- مرآة الشرق
- مصر
- وادى النيل
- الوطن
- الوقائع المصرية
- الوقت

Bibliography

Archives

Public Record Office, London: Foreign Office documents F.O. 14l/13

Books

- Abdoun, Saleh [S?lih 'Abd?n] (1971), Genesi dell' Aida, Parma: Istituto de Studi Verdiani, 4.

- Abul Naga, El-Saïd Atia (1973), Recherches sur les termes de théâtre et leur traduction en arabe moderne, Algiers: SNED.

- .... (1972), les Sources francaises du théâtre égyptien [1870- 1939], Algiers: SNED.

- Adleburg, Comte Nikolai V. (1867), En orient. Impressions et reminiscences, St Pétersbourg, 2 vols: Ministère des Finances.

- Anonymous (1880), Egypt for the Egyptians: A Retrospect and a Prospect, London: C. Brooks & Co.

- (Moyle Sherer) (1824), Scnes and Impressios in Egypt and in Italy, London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green.

- Aveling, Revd T.W.B. (1855). Voices of Many Waters, London: John snow.

- Awad, Louis (1986), The Literature of Ideas in Egypt, part 1, Atlanta: Scholars' Press.

- Badawi, M.M. (1988), Early Arabic Drama, Cambridge: Cambridge University Press.

- Baedeker, K. (1877), ?gypten: Handbuch für Reisende, Leipzig: K. Baedeker.

- de Baignières, Paul (1886), l'Egypte satirique, Paris: Impr. de Lefebvre and (1878), Egypt. Handbook for Travellers, London: Dulau and Co.

- Belzoni, G.B. (1821), Voyages en ?gypte et en Nubie, 2 vols., Paris: Librairie francaise et étrangère.

- Bevan, Samuel (1849), Sand and Canvas: A Narrative of Adventures in Egypt, London: C. Gilpin.

- Bigiavi, E (1911), Noi e l'Egitto, Livorno: Tip. S. Belforte E. C.

- Biographie universelle (n.d.), 2nd edn, Paris: chez Madame C. Desplaces.

- Black, Archibald P. (1865), A Hundred Days in the East, London: F. Shaw & Co.

- Blunt, Wilfred Scawen (1911), Gordon at Khartoun; Being a Personal Narrative of Events, London: S. Swift and Co. Ltd.

- Bowring, John, Report on Egypt and Candia addressed to the Right Honourable Lord Viscount Palmerston (1840), (Parliamentary Papers Reports from Commissioners, XXI), London.

- Brokelmann, Carl (1937- 49), Geschichte der arabischen Literatur, 5 vols., Leiden: E.J. Brill.

- Butler, A.J. (1887), Court Life in Egypt, London: Chapman and Hall.

- du Camp, Maxime (1889), Le Nil (Egypte et Nubie), Paris: Hachette.

- Carré, Jean- Marie (1956), Voyageurs et écrivains francais en ?gypte, 2 vols., Cairo: Impr. de l'Institut francais d'archéologie orientale.

- Chaillé- Long, C. (1912), My Life in Four Continents, London: Hutchinson and Co.

- Champollion, Jean- Francois (1986), Letters et journaux écrits pendant le voyage d'?gypte, Guernsey; Christian Bourgois Editeur.

- Charles- Roux, F. (1937), Bonaparte: Governor of Egypt, London: Methuen & Co.

- Charmes, Gabriel (1883), Five Months at Cairo and in Lower Egypt, London: Richard Bentley & Son.

- Chennells, Ellen. (1893), Recollections of an Egyptian Princess (Zeyneb) by her English Governess, 2 vols., Edinburgh: W. Blackwood.

- Cioeta, Donald J. (1979), Thamarāt al-Funūn, Syria's First Islamic Newspaper, 1875- 1908, Ph.D. dissertation, University of Chicago.

- Clot Bey, A- B (1840), Apercu général sur l'Égypte, 2 vols., Paris: Fortin, Masson.

- Curzon, Robert (1955), Visit to Monasteries in the Levant, London: A. Barker.

- Damer, The Hon. Mrs G.L. Dawson (1841), Diary of a Tour in Greece, Turkey, Egypt and the Holy Land, 2 vols., London: Henry Colburn.

- Delpuget, David (1866), Les Juifs d'Alexandrie, de Jaffa et de Jérusalem en 1865, Bordeaux: Impr. de E. Crugy.

- Dictionnaire de biographie francais (1929) Paris: Librairie Letouzey et Ané.

- Didier, Charles (1860), Les Nuits du Caire, Paris: Hachette.

- Douin, Georges (1935), L'Égypte de 1828 á 1830. Correspondance des consuls de France en Égypte, Rome: la Reale sociatá di geografia d'Egitto.

- .... (1933- 41), Histoire du régne du khédive Ismail, 4 vols., Rome/Cairo: la Reale sociatá di geografia d'Egitto.

- Dozy, R. (1981), Supplément aux distionnaires arabes, 2 vols., Beirut: Librairie du Liban.

- Fakkar, Rouchdi (1973), L'influence Francaise sur la formation de la presse littéraira en Egypte au XIX siéde Aux origines des relations culturelles contemporaines entre la France et le monde arabe, Paris: Geuthner.

- Flaubert, Gustave (1910), Notes de voyage, 2 vols., Paris: L. Conrad.

- .... (1986), Voyage en ?gypte, Paris: Editions Entente.

- Forni, Giuseppe (1859), Viaggio nell'Egitto e nell'alta Nubia, 2 vols., Milan: D Salvi e comp.
- Fracois- Levernay, E. (1868), (1869), (1872), Guide- général d'Egypte, Alexandria: Imprimerie Nouvelle.
- G(allan)d, A. (an XI), Tableau de L'Égypte pendant le séjour de l'armée francaise, 2 vols., Paris: Cérioux.
- Gardey, L. (1865), Voyage du Sultan Abd-ul-Aziz de Stamboul au Caire, Paris: E. Dentu.
- Gendzier, Irene L, (1966), The Practical Visions of Ya'qub Sanu', Cambridge: Harvard University Press.
- Giffard, Pierre (1883), Les francais en Egypte, Paris: Victor Havard.
- Graf, Georg (1944- 53), Geschichte der christlichen arabischen Literatur, 5 vols., Rome: Biblioteca apostolica vaticana.
- al-Had?d?, 'Ali (1959), 'Abd All?h Nad?m, Journalist, Man of Letters, Orator, and his Contribution to the First Egyptian National Movement, Ph.D. dissertation, London University.
- Heyworth- Dunne, James (1938), An Introduction to the History of Education in Modern Egypt, London: Luzac & Co.
- Hunter, F. Robert (1984), Egypt under the Khedives, 1805- 1879, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Jerrold, W. Blanchard [ed.] (1879), Egypt under Ismail Pasha, London: S. Tinsley & Co.
- Khoueiri, Joseph (1978) Naissance et situation du théâtre au Liban dans la seconde moitié du XIX Siècle, doctorat 3e cycle, Université de Paris VIII.
- .... (1984), théâtre arabe. Liban, 1847- 1960, Louvain-la-Neuve: Cahiers théâtre Louvain.

- al-Khozai, Mohamed Ali (1984), The Develipment of Early Arabic Drama 1847-1900, London: Longman.

- Klunziger, C.B. (1878), Upper Egypt: Its People and its Products, London: Blachie & Son.

- Landau, Jacob M. (1969), Studies in the Arab Theater and Cinema, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Lane, Edward William (1860), The Manners and Customs of the Modern Egyptians, London: J. Murray.

- Lane- Poole, Stanley (1881), Egypt, London: S. Low, Marston, Searle & Rivington.

- de Leon, Edwin (1882), Egypt under its Khedives, London: Sampson Low, Marston, Searle, and Revington.

- Light, Henry (1818), Travels in Egypt, Nubia, Holy Land, Mount Libanon, and Cyprus, in the Year 1814, London: Rodwell and Martin.

- Loewenberg, Alfred (1955), Annals of Opera, 2 vols., Geneva: Societas Bibliographica.

- Lott, Emmeline (1886), Harem Life in Egypt and Constantinople, 2 vols., London: Bentley.

- ììì (1867), Nights in the Harem, 2 vols., London: Chapman and Hall.

- Luthe, Jean-Jacques (1974), Introduction à la literature d'expression francaise en Egypte (1798- 1945), Paris: Editions de l'Ecole.

- McCoan, James Carlile (1878), Egypt As It Is, London: Cassell Petter and Galpin.

- Machut- Mendecka, Ewa (1984), Wsp?tczesny dramat egipski lat 1870- 1975 (Egyptian Contemporary Drama), Warsaw: Panstwowe Wydawn Nauk.

- Martineau, Harriett (1876), Eastern Life, Past and Present, London: E. Moxon.

- Michaud, J. F., and B. Poujoulat (1833- 5), Correspondance d'Orient (1830-1831), 7 vols., Paris: Ducollet.
- Millie, J. (n.d.), Alexandrie, 3rd edn.
- ìì.. (1868), Alexandrie d'?gypte et le Caire, Milan, Imprimerie Civelli.
- Moosa, Matti (1983), The Origins of Modern Arabic Fiction, Washington: Three Continents Press.
- Munier, Jules (1930), La Presse en ?gypte (1799- 1900): Notes et souvenirs, Cairo: Imprimerie de l'Institut Français.
- Murray, John (1880), A Handbook for Travellers in Lower and Upper Egypt, London: J. Murray.
- Nallino, Carlo Alfonso (1913), L'Arabo Parlato in Egitto, Milan: U. Hoepli.
- Napoléon I (1858- 69), Correspondance de Napoléon 1er, 32 vols., Paris: Imprimerie Impériale.
- de Nerval, Gérard (1980), Le Voyage en Orient, 2 vols., Paris: Garnier- Flammarion.
- Niebuhr, Carsten (1792), Travels through Arabia, and Other Counrtries in the East, 2 vols., Edinburgh: R. Morison and Son.
- Ninet, John (1979), Lettres d'?gypte, 1879- 1882, Paris: ?ditions du Centre national de la recherché scientifique.
- Nouvelle biographie générale (1855), Paris: Firmin Didot Frères.
- Odescalchi, Luigi de' Conti (1865), L'Egitto antico illustrato e l'Egitto moderno, Alexandria: Tipografia Anglo- Egiziana.
- Osborne, Charles (1978), Verdi, London: Macmillan.
- de Perrières, Carls (1873), Un parisien au Caire, Cairo: Librairie Nouvelle, Ebner & Cie.

- Pückler Muskau, Prince (1845), Egypt and Mehemet Ali, 3 vols., London: T.C. Newby.

- Quérard, J.M. (1827), La France littéraire, Paris: Firnmin Didot père et fils.

- Ravaisse, Paul (1896), Ismail pacha, khédive d'?gypte (1830- 1895), Cairo: Impr. Nationale.

- Regnault, A [mable] (1855), Voyage en Orient, Grèce, Turquie, ?gypte, Paris: P. Bertrand.

- Rousseau, Francois (1900), Kléber et Menou en ?gypte depuis le depart de Bonaparte, Paris: A. Picard et fils.

- Sachot, Octave (1868), Rapport adressé à S.E. Monsieur Vicor Duruy, minister de l'instruction publique sur l'état des sciences, des letters et de l'instruction publique en Egypte, dans la population indigene et dans la population européenne, Paris: Institut d'Egypte, MS. 6876.

- Saint- John, James Augustus (1834), Egypt and Mohammed Ali, London: Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman

- .... (1853), Isis; an Egyptian Pilgrimage, 2 vols., London: Longman, Brown, Green & Longmans.

- Sand, Maurice (1915), The History of the Harlequinade, London: Martin Secker.

- Sanua, James (1875), L'Aristocratia Alessandrina, Cairo: Typograhpia Jules Barbier.

- .... (1890), Babel hôtel- saynete en six langues, prose et vers, Paris: Imp. Lefebvre.

- .... Cheikh James (1912), Demières publications et notices biographiques, Paris (includes article "Mon Théâtre", 9- 16).

- .... (n.d.), Jubilé littéraire et retraite du doyen des publicistes arabes, Montgeron: Imprimerie Montgeronnaise G. Denis.

- Sanua, James (n.d.)., Ma vie en vers et mon théâtre en prose, Montgeron: Imprimerie Montgeronnaise G. Denis.

- .... (le Cheikh Abou Naddara), Seconde conférence arabe (at the Institut Rudy), Paris: Imp. Lefebvre.

- Schoelcher, V. (1846), L'?gypte en 1845, Paris: Pagnerre.

- Sch?lch, Alexander (1972), ?gypten den ?gypten!, Zurich: Atlantis.

- Scott, C. Rochfort (1837), Rambles in Egypt and Candia, 2 vols., London: H. Colburn.

- Sobernhiem, Moritz (1896), Madrast de 'azw?g: Com?die von Mohammad Bey 'Osm?n Gal?l Berlin: S. Calvary.

- Stacquez, Docteur (1865), L'?gypte, la basse Nubie, et le Sinai, Liège.

- Steegmuller, Francis, ed. (1983), Flaubert en Egypt, London: Michael Haag Ltd.

- de Taffanel de la Jonquière, C.E.L.M. (1899- 1907), L'Expédition d'?gypte, 1798- 1801, 5 vols., Paris: H. Charles- Lavauzelle.

- Toye, Francis (1962), Giuseppe Verdi: His Life and Works, London: V. Gollancz.

- Vatikiotis, P.J. (1980), The Modern History of Egypt, London: Weidenfeld & Nicolson.

- Vyse, Howard (1840- 2), Operations Carried on at the Pyramids of Gizeh in 1837, 3 vols., London: J. fraser and J. Weale.

- Walker, Frank (1962), The Man Verdi, London: J.M. Dent & Sons Ltd.

- Warner, Charles D. (1904), My Winter on the Nile among Mummies and Moslems, Boston: Houghton Miffin and Company.

- Wechsberg, Joseph (1974), Verdi, London: Weidenfeld and Nicolson.

- Weigall, Arthur E.B.P. (1915), A History of Events in Egypt from 1798 to 1914, London: W. Blackwood and Sons.

- Whately, Maria L. (1879), Letters from Egypt to "Folks at Home", London: Seeley, Jackson & Halliday.

- Wilkinson, Sir J. Gardner (1843), Modern Egypt and Thebes, London: J. Murray.

- Wilson, Sir Robert Thomas (1803), History of the British, Expedition to Egypt, London: T. Egerton.

- Wilson, William R. (1847), Travels in the Holy Land and in Egypt, 2 vols., London: Longman, Brown, Green and Longmans.

- Yates, William H. (1843), The Modern History and Conditions of Egypt, 2 vols., London: Smith, Elder and Co.

Articles

- Abdoun, Saleh (1972), "Histoire de l'Opéra du Caire depuis sa foundation jusqu'à son incendie", Bulletin annuel de l'Atelier d'Alexandria, 1, 53- 7.

- Abou Naddara, q.v. James Sanua and is also the title of a French journal.

- Abul Naga, El-Sayed Attia (1972), "Le théâtre arabe et ses origins", Cahiers d'Histoire Mondiale, Paris, xiv, 4, 880- 98.

- Anonymous (26 July 1879), "An Arabic Punch", The Saturday Review, London, 48, 1, 112.

- Auriant (5 January 1927), "Méhémet Ali et les Grecs (1805- 1848)", L'Acropole, Paris, ii, 24- 43.

- Barbour, Nevill (1935- 7), "The Arabic Theatre in Egypt", Bulletin of the School of Oriental Studies, London, viii, 173- 87, 991- 1012.

- Bessières, Jean (1886), article in La France, quoted in " L'Egypte satirique", Abou Naddara, Paris, 10, 9, 38.

- Bonneval (September/October 1906), article in Athénée de France, quoted in "L'oeuvre de cinquante ans d'Abou Naddara", Abou Naddara, Paris, 30, 7, Sha'bān 1324, 33.
- Cachia, Pierre (July 1982), "The Theatrical Movement of the Arabs", Middle East Studies Association Bulletin, Tucson, xvi, 1, 11- 23.
- de Chabrol (1822), "Essai sur les moeurs des habitans modernes de l'?gypte", in Description de l'?gypte ì ?tat moderne, Paris, 1809- 22: L'Imprimerie impériale and Imprimerie royale, 2, 2, 361- 526.
- Chelle, Jacques (1906), "Le Molière égyptien", Abou Naddara, Paris, 6 août, 24- 25 and 7 septembre, 29.
- Delanoue, Gilbert (1961- 2), "'Abd All?h Nad?m (1845- 1896)- Les idées politiques et morales d'un journaliste égyptien", Bulletin d'Etudes Orientales de l'Institut Francais de Damas, Damascus, xvii, 75- 119.
- Gendzier, Irene L. (Winter 1961), "James Sanua and Egyptian Nationalism", The Middle East Journal, Washington D.C., 15, 1, 16- 28.
- al- Haggagi, A.A. (1975), "European Theatricah Companies and the Origin of Egyptian Theatre (1870- 1923)", American Journal of Arab Studies, 3, 83- 91.
- Laba (3 January 1856), "Impressari in Alessandris d'Egitto", Scaramuccia, Florence, n. 10.
- Landau, Jacob (Summer 1951), "On the Beginings of the Theatre in Egypt" (in Hebrew), Ha-Mizrah He-Hadash, Jerusalem, 11, 4, 389- 91.
- Michell, R.L.N. (8 September 1877), "Letter from Egypt", The Academy, London, xii, 247.
- Moosa, Matti (1974), "Ya'q?b San?' and the Rise of Arab Drama in Egypt", International Journal for Middle Eastern Studies, Cambridge, 5, 4, 401- 33.

- Moreh, Shmuel (juillet 1973), "The Arabic Theatre in Egypt in the Eighteenth and Nineteenth Centuries", Etudes arabes et islamiques: Actes du XXIXe congrès international des orientalistes, Paris, xxix, 109- 13.

- .... (1986), "Live Theatre in Medieval Islam", Studies in Islamic Civilisation in Honour of Professor David Ayalon, ed. M. Sharon, Jerusalem/Leiden.

- .... "Sanua Famil's Archive in Paris and its Importance for the Study of Ya'qūb Sanua's Work in Journalism and the Theatre", unpublished conference paper.

- .... (1987) "The Shadow Play (Khayāl al-Zill) in the Light of Arabic Literature", Journal of Arabic Literature, Leiden, xviii, 46- 61.

- .... (1987), "Ya'qūb Sanū': His Religious Identity and Work", The Jews in Egypt ed. Shimon Shamir, London, 111- 29, 244- 64.

- Müller, W. M. (August 1909), "Zür Geschichte des arabischen Schattenspiels in Aegypten", Orientalistiche Literaturzeitung, Berlin, 12, 8, 341- 2.

- Ninet, John (January 1883), "Origin of the National Party in Egypt", The Nineteenth Century, London, xiii, 71, 117- 34.

- Prüfer, Curt (1935), "Drama [Arabic]", Encyclopaedia of Religion and Ethics, vol. 4, Edinburgh, 872- 8.

- Sanua, James [Abou Naddara] (September/October, 1907), "Al'Italie- ode franco- italienne" in "Mes voyages et Italie", Abou Naddara, Paris, 31, 7, Sha'bān 1325, 53.

- Taher, Jeannette (1949), "Les débuts du théâtre moderne en Egypte", Cahiers d'histoire égyptienne, Cairo, 1, 2, 192- 207.

- .... (1949), "Pietro Avoscani, artiste- decorateur et home d'affaires", Cahiers d'histoire égyptienne, 1, 4, 306- 15.

- de Vaux, Baron (1886), article in Gil blas, quoted in Abou Naddara, Paris, 10, 2, 1886, 7.
- Vingtrinier, Aimé (January 1899), "L'Egypte au XIXe siècle- histoire d'un proscrit", Abou Naddara, Paris, 15 Ramad?n 1316, 5, 17, 27- 8 and 41; 25 mai 1899, n. 5, 54- 3, 65 and 81.

Periodicals

Courrier de l'Egypte.

Le Courrier Egyptien.

L'Egypte.

The Egyptian Gazette.

La Finanza.

Le Moniteur Egyptien.

Le Nil.

La Presse Egyptienne.

La Réforme.

المؤلف فى سطور :

فيليب سادجروف:

بريطانى الجنسية، يشغل منصب رئيس قسم دراسات الشرق الأوسط بجامعة مانشستر منذ عام ٢٠٠٤ .

شغل وظائف عدة فى بعض البلدان العربية مثل مصر ولبنان والمملكة العربية السعودية، كما حاضر فى عدد من الجامعات الأوروبية.

ومن المجالات التى يهتم بها سادجروف الأدب العربى الحديث وعصر النهضة والصحافة العربية والمسرح العربى.

ومن أهم أعماله كتابه "المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر (١٧٩٩-١٨٨٢)"، وكتاب آخر بعنوان "الإسهامات اليهودية فى المسرح العربى فى القرن التاسع عشر".

المترجم فى سطور:

عمرو زكريا عبد الله عبد العاطى

مصرى الجنسية مولود فى ٢٧ مايو ١٩٨٢، وحصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة عام ٢٠٠٣، ويعد الآن لنيل درجة الماجستير فى الآداب عن بحث بعنوان "النقد المسرحى فى مصر (١٩٢٣-١٩٣٩)".

الإنتاج العلمى:

من إنتاجه العلمىّ "مفهوم القراءة الوجودية فى كتاب ما الأدب" لـ جان بول سارتر، وهو ورقة بحث مقدمة فى مؤتمر مئوية سارتر بالمجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٥، وله أيضًا "دراسة بنيوية لنونية ابن زيدون الأندلسى" قُدِّمتْ ضمن أعمال مؤتمر قضايا المصطلح الأدبى بكلية الآداب جامعة القاهرة عام ٢٠٠٤، وله أيضًا عدد من الترجمات، منها مقال بعنوان "النظرية والنقد ما بعد الكولونيالية" وهو مقال ضمن كتاب "النظرية الأدبية"، تأليف هانز بيرتنر (٢٠٠٥) وهو مقدَّم لمجلة فصول، وأيضًا كتاب "المجاز" الذى سيصدر عن المركز القومى للترجمة.

المقدم فى سطور:

أحمد شمس الدين الحجاجى

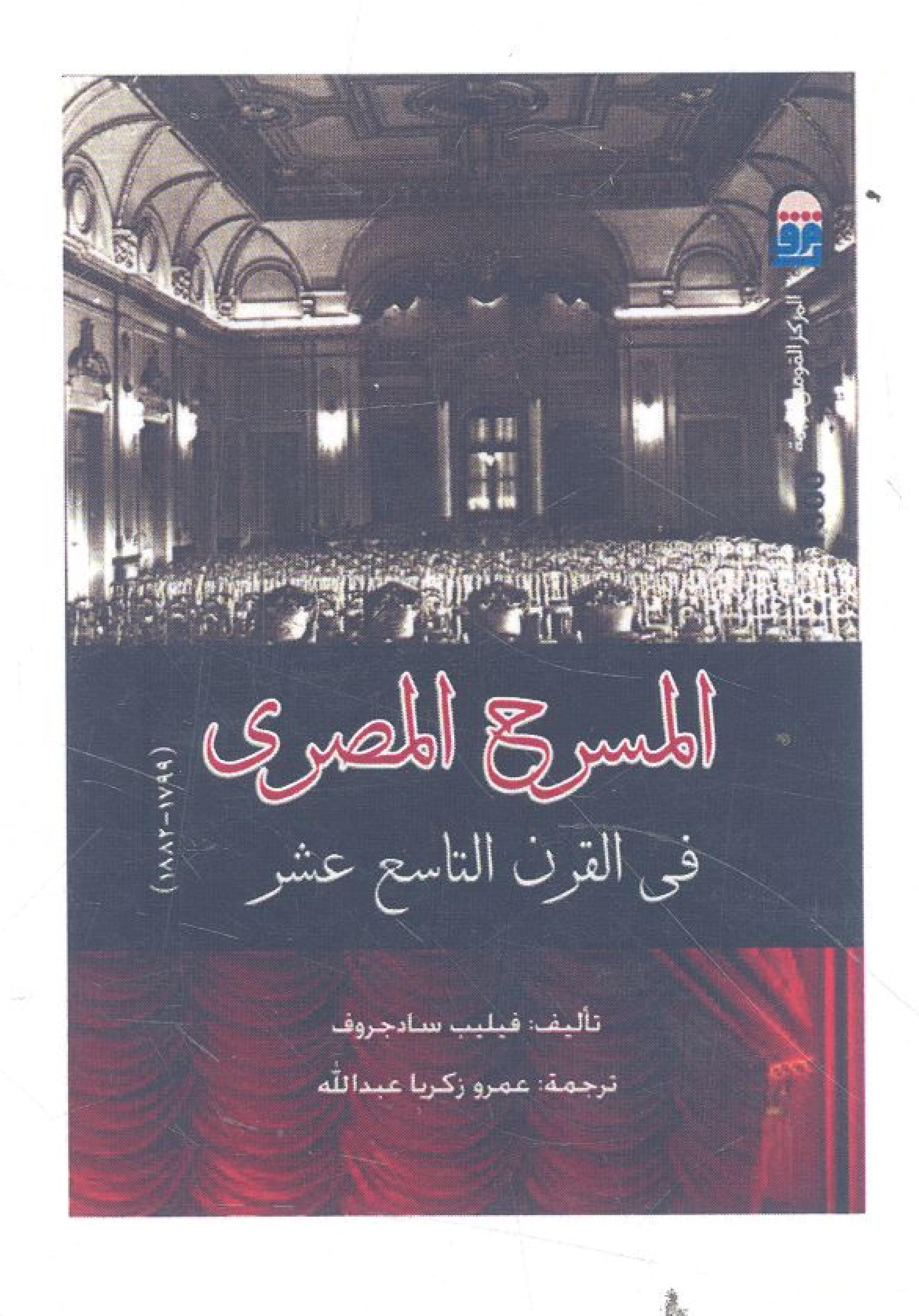
- ولد فى الأقصر عام ١٩٣٥
- أستاذ الأدب العربى - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة القاهرة.

الإشراف اللغوى : حسام عبد العزيز

الإشراف الفنى : حسن كامل



باستخدام مصادر لم يتم استغلالها من قبل يقدم فيليب سادجروف وصفًا شاملاً للتاريخ الباكر للمسرح فى مصر منذ وقت الحملة الفرنسية العسكرية على مصر، والتى قادها نابليون بونابرت عام 1798 وحتى الاحتلال البريطانى عام 1882. وتتفحص دراسته الأشكال التقليدية من الدراما العربية المحلية، ونمو المسرح الأوروبى فى مصر فى باكورة العقد الثامن من القرن التاسع عشر. كما يتناول بالدراسة مشروع إنشاء مسرح قومى. وأخيراً، فإن هذه الدراسة تحكى قصة الفرق الشامية المهاجرة والتى كان عليها أن تلعب دوراً حاسماً فى تدشين تقليد مسرحى جديد. كذلك يركز المؤلف على الكاتب القومى يعقوب صنوع، وعلى رواد مسرحيين مصريين آخرين أقل شهرة منه.



تصميم الغلاف: هند سمير